Dan Variu

Stilul ca parametru componistic



Presa Universitară Clujeană

Dan Variu

Stilul ca parametru componistic

Presa Universitară Clujeană

2020

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. DHC Dan Dediu

Prof. univ. dr. Cristian Misievici

Prof. univ. dr. Viorel Munteanu

Prof. univ. dr. Adrian Pop

ISBN 978-606-37-0757-5

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./Fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

CUPRINS

What is special about the present situation is the fact that another dimension of music has been discovered [style] – but its laws are unknown.

Alfred Schnittke

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Lucrarea de față reia, cu modificări minimale, textul tezei de doctorat *Stilul ca parametru componistic*, pe care am elaborat-o între anii 2009-2016, sub îndrumarea prof. univ. dr. Cristian Misievici, în cadrul Școlii doctorale „Sigismund Toduță" a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca.

De la momentul scrierii lucrării și până astăzi, stilistica muzicală și celelalte discipline care mi-au servit conturării propriei abordări a problematicii stilului au înregistrat noi achiziții. De asemenea, creațiile muzicale proprii analizate au fost sau urmează să fie îmbunătățite, pentru a fi, mai apoi, publicate. Cu toate acestea, am preferat păstrarea conținutului inițial al lucrării, din două motive. Pe de-o parte, am dorit ca această ediție să reflecte fidel o anumită etapă în gândirea mea teoretică și creativă, aceea configurată în anii formării mele doctorale. Pe de altă parte, ideile teoretice exprimate atunci au continuat să-mi călăuzească parcursul componistic. Un prim exemplu îl constituie lucrarea *Răspântii. O poveste românească* (2018), operă-frescă pe un libret de Cosmina Timoce-Mocanu, dedicată celebrării Centenarului Marii Uniri, care redă o cronologie selectivă și simbolică a devenirii noastre etnice și naționale, printr-o formulă muzical-dramaturgică ce reinterpretează documente din cele trei mari tradiții stilistice reprezentative ale culturii muzicale românești: folclorul, cultura orientală și cea occidentală modernă și contemporană. Al doilea exemplu este cel al lucrării *Bar-tik-tók* pentru cvartet de coarde (2020), dedicată comemorării a șaptezeci și cinci de ani de la moartea compozitorului Béla Bartók, în care, făcând aluzie la anumite principii de funcționare ale celebrei aplicații TikTok, am alăturat într-o poveste cu sens motive emblematice din cele șase cvartete bartókiene, precum și din schița celui de-al șaptelea, neterminat.

Fiind vorba de o ediție *e-book*, am încercat să pun la dispoziția cititorilor câteva instrumente care să-i faciliteze lectura de pe dispozitive electronice, propunând un sistem de citare atipic și o serie de indici (de exemple muzicale, de figuri și tabele), care utilizează funcția *hyperlink*.

Nu pot să închei aceste rânduri fără a menționa că publicarea acestei cărți n-ar fi fost posibilă fără încurajarea permanentă a părinților mei și fără observațiile pertinente ale Cosminei Timoce-Mocanu, cărora le adresez cele mai calde mulțumiri.

CUVÂNT ÎNAINTE

Anii de studiu petrecuți în cadrul Academiei de Muzică „Gheorghe Dima", din 2002 până în prezent, au fost determinanți în conturarea gândirii muzicale și a parcursului meu componistic. Aici, prin metoda specifică de predare, am intrat în contact direct cu conceptul de stil, concept care, odată cu trecerea timpului, m-a fascinat din ce în ce mai mult. Această metodă presupune realizarea de către student a unor așa numite exerciții de stil, prin care să-și însușească particularitățile diferitelor stiluri muzicale în succesiunea lor istorică. După ce studentul a acumulat suficientă experiență, va putea face primii pași către un stil propriu.

Nu doar compoziția se predă în această manieră, ci și alte discipline, care, astfel, se completează reciproc, oferind multiple puncte de vedere asupra fenomenului muzical și a curgerii sale istorice. De exemplu, în cadrul materiei Contrapunct, se practică realizarea unor exerciții în stil palestrinian, bachian, uneori chiar și beethovenian, bartókian etc., pentru a deprinde scriitura la două, trei sau mai multe voci, caracteristică fiecărei perioade stilistice. De asemenea, la Orchestrație, se relevă elementele caracteristice ale scriiturii pentru orchestră din cadrul fiecărei epoci, începând din Baroc și mergând până în modernitate, studentul orchestrând lucrări camerale sau solo relevante, îndeosebi de pian, pentru un ansamblu specific epocii căreia îi aparțin. În acest fel, o mare parte din procesul didactic converge, practic, în jurul conceptului de stil.

Pe parcursul studiilor mele de compoziție, pe măsură ce am dobândit îndemânare și noi cunoștințe, m-am aplecat din ce în ce mai mult asupra parametrului stilistic. O etapă esențială în acest parcurs este lucrarea mea de licență, intitulată *La bulciugu mirelui; meditație asupra unei balade populare din țara Oașului*[1], care a consolidat viziunea componistică „stilocentrică" pe care continui să o urmez. După cum sugerează subtitlul, lucrarea este una programatică și prezintă povestea unui tânăr oșean care își vinde nevasta săracă unui turc, fapt pe care îl regretă ulterior și, astfel, va încerca s-o răscumpere. Nevasta nu acceptă și îl blestemă pe tânăr pentru fapta sa, blestem în urma căruia el moare. Pentru a reda muzical cât mai sugestiv cei doi poli cultural-geografici ai desfășurării poveștii, pe de o parte, Țara Oașului și, pe de altă parte, Imperiul Otoman, am considerat oportună prezentarea acestora în forma lor cea mai pură din punct de vedere stilistic, creând astfel premisa unui puternic contrast între două lumi sonore extrem de diferite: muzica tradițională oșenească și muzica turcă/otomană. Alături de zonele stilistice deja enunțate, contextul programatic oferă și posibilitatea adăugării altor influențe, precum muzica religioasă-psaltică și muzica contemporană, care îmbogățesc considerabil paleta de stiluri relevante cadrului acestei piese. Bineînțeles că alăturarea tuturor acestor stiluri în spațiul restrâns al unei singure lucrări poate da ușor naștere unui amestec pestriț, neînchegat și eterogen, dar consider că, printr-o bună structurare interioară, rezultatul ar putea fi totuși unul „armonios". Următorii pași componistici au fost reprezentați de *Noi umblăm să colindăm…* și *The*

---

[1] Am analizat în detaliu această lucrare începând cu p. 65.

Funky Goat, care aduc din nou în centrul atenției folclorul țărănesc, de această dată cu incursiuni către lumea jazzului și a muzicii culte[2].

Alături de aceste lucrări deja concretizate, există și proiecte de viitor care abordează aceeași strategie componistică. În așteptarea Centenarului Marii Uniri, pregătesc o nouă lucrare centrată stilistic pe tot ceea ce înseamnă spațiul cultural românesc, de la arhaic la contemporan, de la sacru la profan, de la Orient la Occident, utilizând, pe cât este posibil, manuscrise muzicale și surse de informare autohtone. În stadiu de proiect este și realizarea muzicală a piesei de teatru *Regele moare*[3], de Eugen Ionescu, care continuă aceeași strategie componistică gravitând stilistic în jurul muzicii Barocului francez (Lully, Couperin, Charpentier ș.a.), al jazzului francez (Bolling, Legrand), al impresionismului (Ravel, Debussy) și al muzicii contemporane franceze (Boulez).

Mai mult decât o simplă expunere a strategiei componistice și, apoi, a analizei concrete a lucrărilor rezultate, prezenta teză va aborda anumite probleme spinoase ale conceptului de stil, clarificări fără de care ar fi, indiscutabil, incompletă. Tema stilului este una foarte sensibilă, aspect subliniat în repetate rânduri în toate lucrările de muzicologie consultate. În cursul său de stilistică, compozitorul Adrian Pop afirmă:

> ” De altminteri, definirea acestuia [stilului] nu este o operațiune ușoară: ea necesită nu doar un acut discernământ, dar și o cunoaștere a problematicii specifice domeniului artistic respectiv, atât în direcția teoretică și tehnologică, cât și în cea istorică și estetică. ”
>
> Adrian Pop, *Stilistica creației muzicale*, **[60]**, p. 6.

Revelarea tuturor accepțiunilor și nuanțelor termenului de stil este un demers complex, care a făcut subiectul mai multor cercetări specializate. Putem aminti aici teza doctorală semnată de Pavel Pușcaș, care, în acord cu citatul anterior afirmă că:

> ” […] este extrem de dificil a defini sau a statua chiar și nivelul de funcționare al stilului în sensul de a-l plasa la nivelul unei noțiuni, sau concept ori chiar categorii. ”
>
> Pavel Pușcaș, *Aspecte ale cristalizării stilistice în arta muzicală*, **[63]**, p. 2.

Valentina Sandu Dediu, autoarea unui alt important studiu asupra stilului, subliniază aceleași probleme, admițând că:

---

[2] Am consacrat câte un capitol analizei celor două lucrări, la p. 103, respectiv 141.

[3] Intitulată în original *Le roi se meurt*.

> ” Sunt atâtea de multe de spus încât eu însămi am tot adăugat paragrafe și pagini acestui volum, până când m-am hotărât arbitrar să mă opresc, cu mare părere de rău și cu speranța că alții vor completa golurile lăsate de mine. ”

Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte: despre stil și retorică în muzică*, [**67**], p. 12.

Aceste dificultăți de a defini și descrie fenomenul stilului au fost remarcate și în alte domenii de cercetare, atât din spațiul românesc[4], cât și străin. În acest context și datorită pregătirii eminamente componistice a subsemnatului, lămurirea deplină a acestui subiect controversat va rămâne, foarte probabil, în sarcina unor analiști consacrați, permițându-mi, totuși, o părere proprie pe care o voi argumenta cât mai convingător cu putință.

[4] Lucian Blaga a constatat la rândul său aceleași dificultăți, afirmând:

> ” Dar printre problemele ce se pun cunoașterii, problema aceasta a «stilului» e una dintre cele mai complexe și dificile. ”

Lucian Blaga, *Orizont și stil*, [**15**], p. 8.

I. Secțiunea explicativ-teoretică

DESPRE STIL

(scurt excurs teoretic)

DEFINIȚII ȘI ACCEPȚIUNI

De la bun început se observă un fapt surprinzător: deși noțiunea de stil este foarte des întrebuințată, aria sa semantică nu este încă precis delimitată. Pe cât de ușor și de frecvent își face apariția în limbajul curent, pe atât de greu este a oferi o definiție simplă, clară și atotcuprinzătoare. Primul imbold în căutarea unei definiții generale a fost consultarea *Dicționarului explicativ al limbii române*, care enunță următoarele:

> ” STIL, *stiluri*, s. n. I. 1. Mod specific de exprimare într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării; fel propriu de a se exprima al unei persoane; *spec.* totalitatea mijloacelor lingvistice pe care le folosește un scriitor pentru a obține anumite efecte de ordin artistic. ◊ *Greșeală de stil* = greșeală de exprimare constând fie dintr-o abatere de la regulile sintaxei, fie dintr-o întrebuințare improprie a termenilor. ♦ Talentul, arta de a exprima ideile și sentimentele într-o formă aleasă, personală. ♦ Limbaj. ♦ (Rar) Construcția caracteristică a frazei într-o limbă. 2. Totalitatea particularităților de manifestare specifice unui popor, unei colectivități sau unui individ. ◊ Loc. adj. *De stil* = executat după moda unei anumite epoci din trecut. ♦ Mod, fel de a fi, de a acționa, de a se comporta. ◊ Loc. adj. și adv. *În stil mare* = (conceput sau realizat) cu mijloace deosebit de mari, cu amploare. 3. Fiecare dintre cele două principale sisteme de calculare a timpului calendaristic, între care există o diferență de 13 zile. ◊ *Stil nou* = metodă de socotire a timpului calendaristic după calendarul gregorian. *Stil vechi* = metodă de socotire a timpului calendaristic după calendarul iulian. II. Condei de metal sau de os, ascuțit la un capăt și turtit la celălalt, cu care se scria în Antichitate pe tăblițele de ceară. III. (Bot.) Porțiune subțire și cilindrică a pistilului, care pornește de la ovar și se termină cu stigmatul. [Pl. și: (III) *stile*] – Din fr. style, lat. stilus. ”
>
> ***, *Dicționar explicativ al limbii române*, **[2]**.

Definiția de mai sus relevă într-un mod clar o pluritate de semnificații ale termenului, pluritate ce va fi confirmată și de cercetările din perspectivă muzicală. Spre exemplu, Adrian Pop remarcă:

> ” […] mai cu seamă în actualitatea imediată, o proliferare deosebită a utilizării și înțelesurilor atribuite noțiunii [de stil] și sferei sale aferente, atât în numeroase domenii specializate, cât și în zona limbajului de zi cu zi. În legătură cu diversele modalități de

exprimare prin cuvânt, distingem o varietate de sintagme curente, ca de exemplu: stil literar, poetic, academic, jurnalistic, științific, oral, colocvial, argotic. Termenul este în mod firesc predispus conectării cu un mare număr de determinative, atât în ceea ce privește uzul său în limbajul comun, cât și în cel specializat: astfel, stilul poate fi original, eclectic, epigonic, îngrijit, elegant, direct, concis, aforistic, laconic, împodobit, căutat, declamatoriu, emfatic, prețios, dar și semidoct, de mahala etc. Nu trebuie neglijată nici extensia noțiunii de stil asupra particularităților caracteristice ale unei structuri, civilizații, epoci, activități ș.a. De la stilul arhitectonic la stilurile ce diferențiază diferite activități sportive – stilurile de înot sau de ridicare a greutății de pildă – plaja sensurilor este mai mult decât considerabilă. Mai mult decât atât, noțiunea de stil este foarte insistent asociată cu aspecte pe cât de efemere, pe atât de omniprezente, precum cele supuse modei – stil vestimentar, stilul pieptănăturii (termenul de „hair stylist" folosit pentru banala meserie de coafor este semnificativ), sau chiar într-o accepțiune mai pretențios-integratoare ca aceea de stil de viață (*life style*).

”

Adrian Pop, *Curs de stilistică muzicală*, [**60**], p. 3.

Mergând mai departe, Valentin Timaru afirmă, la începutul cursului său de stilistică, următoarele:

”

Acest curs se găsește încă în stadiul acelor începuturi în care nici măcar obiectul disciplinei nu este pe deplin definit. La prima vedere, această formulare tranșantă poate să șocheze, dar, dacă vom aborda diversele repere bibliografice care ating (mai mult tangențial) problema stilisticii, vom vedea că temerea noastră are solide baze reale. De cele mai multe ori, elementele de stilistică sunt tratate fie în contextul studiilor de limbă (limbaj), fie în ansamblul problemelor de estetică. Stilistica, în conștiința multora, rămânând doar cantonată în zona categoriilor estetice.

”

Valentin Timaru, *Stilistică muzicală*, [**80**], p. 7.

În cadrul celei mai recente cercetări dedicate stilului, Doina Haplea și Ioan Haplea susțin aceeași ipoteză:

”

Încă de la începuturile sale, cuvântul de care ne ocupăm are o semnificație difuză, fiind utilizat pentru a face referire uneori la instrumentar, alteori la tehnică sau la semnificațiile multiple ale urmei. De-a lungul timpului, termenul *stil* este utilizat fie neglijându-i semnificațiile și acoperind cu el holistic varii suprafețe semantice, fie teoretizându-l în exces până la prohibiția utilizării lui, ca producător și vinovat de confuzii.

”

Doina Haplea, Ioan Haplea, *Despre stil și semnificațiile lui în etnomuzicologie*, [**38**], p. 9.

Odată cu aprofundarea cercetării mele asupra stilului, am constatat că sensurile cu care acesta este investit variază nu numai în funcție de domeniul de activitate, ci și în cadrul unui singur domeniu, de la un autor la altul, ba chiar mai mult, într-un plan mai general geografic-social, de la o țară la alta, formând diverşi poli de opinie. Astfel, definirea acestui termen nu poate avea o formă unanim acceptată, aspect care se evidențiază dacă urmărim tabelul următor unde am înșiruit câteva opinii ale unor personalități din diverse domenii de activitate, referitoare direct la stil sau care doar utilizează termenul de stil:

Tab. 1: Stilul în citate[5]

Domeniu	Autor	Citat
Literatură	**Charles Bukowski:**	” Stilul este răspunsul la toate. Un mod proaspăt de a aborda un lucru plictisitor sau periculos. A face un lucru plicticos cu stil este preferabil față de a face ceva periculos fără stil. A face un lucru periculos cu stil se numește artă. ”
	Jean Cocteau:	” Ce este stilul? Pentru mulți oameni, un mod complicat de a spune lucruri foarte simple. După noi: un mod foarte simplu de a spune lucruri complicate. ”
	Raymond Chandler:	” Lucrul cel mai durabil în felul de a scrie este stilul. Este o proiecție a personalității și e nevoie să ai o personalitate înainte de a o putea proiecta. Este produsul emoției și percepției. ”
	Robert Lee Frost:	” Stilul este mintea care patinează în jurul ei înseși în timp ce avansează. ”
	Naguib Mahfouz:	” Am folosit stilul vestic pentru a exprima propriile noastre teme și povești. Dar să nu uităm că patrimoniul nostru include *O mie și una de nopți*. ”
	Vladimir Nabokov:	” Toate romanele mele sunt țesături de stil și niciunul dintre ele nu pare la o primă vedere să conțină prea multă materie kinetică. Pentru mine stilul e materie. ”
	Camil Petrescu:	” Stilul frumos e opus artei… e ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință. ”
	Jules Renard:	” Stilul înseamnă obișnuință, a doua natură a gândirii. ”
	Stendhal:	” Doar mințile strălucite își pot permite un stil simplu. ”

[5] Tabel realizat în mare măsură cu ajutorul unor colecții de citate de pe internet, precum: www.brainyquote.com [**85**], www.goodreads.com [**88**], www.citatepedia.ro, [**86**], www.intelepciune.ro, [**89**] etc. Fiind o activitate intens cronofagă a cărei utilitate este limitată, nu am verificat autenticitatea fiecărui citat în parte, dar, chiar și în eventualitatea în care unele ar fi neautentice, premisa perspectivelor diferite asupra stilului rămâne valabilă.

Domeniu	Autor	Citat
	Oscar Wilde:	„În probleme de solemnă importanță, stilul, nu sinceritatea, este lucrul fundamental."
	Émile Zola:	„Stilul se făurește pe teribila nicovală a zilnicelor termene limită."
Filosofie	**Aristotel:**	„Prima calitate a stilului este claritatea."
	Lucian Blaga:	„Stilul e un fenomen dominant al culturii umane și intră într-un chip sau altul în însăși definiția ei."
	Friederich Nietzsche:	„A perfecționa stilul înseamnă a perfecționa gândirea"
	Arthur Schopenhauer:	„Stilul este fizionomia minții. El este o cheie de înțelegere a caracterului mai bună decât fizionomia corpului."
Arhitectură	**Alvar Aalto:**	„Adevărata esență a arhitecturii constă în varietatea și dezvoltarea reminiscențelor din viața naturală organică. Acesta este singurul stil autentic în arhitectură."
Film	**Federico Fellini:**	„În artă cel mai important lucru este meșteșugul. Alții pot interpreta meșteșugul ca stil, dacă doresc. Stilul este ceea ce unește memoria sau amintirea, ideologia, sentimentul, nostalgia, presimțirea, până la felul în care exprimăm toate acestea. Nu ceea ce spunem e important, ci felul în care o spunem."
	Jean-Luc Godard:	„Pentru mine, stilul reprezintă exteriorul conținutului, iar conținutul interiorul stilului, precum interiorul și exteriorul corpului uman – amândouă merg împreună și nu pot fi separate."
	Audrey Hepburn:	„Fiecare are propriul stil. Când l-ai găsit, ar trebui să nu te dezlipești de el."
	Alfred Hitchcock:	„Autoplagiatul este stil."
	Peter Ustinov:	„Stilul este o formă a minciunii. El este ornamentul care acoperă structura."
	Orson Welles:	„Stilul este să știi cine ești, ce vrei să spui și să nu îți pese de ce spun ceilalți."
Modă	**Giorgio Armani:**	„Diferența dintre stil și modă este calitatea."
	Bill Blass:	„Stilul este în primul rând instinct."
	Coco Chanel:	„Moda se schimbă, dar stilul durează."

Domeniu	Autor	Citat
	Yves Saint-Laurent:	” Moda este trecătoare, stilul este etern. ”
	Anna Wintour:	” Creează-ți propriul tău stil… Pentru tine să fie unic, dar pentru alții, identificabil. ”
	Edna Woolman Chase:	” Moda poate fi cumpărată. Stilul trebuie sa îți aparțină. ”
Știință	**Alfred Adler:**	” Stilul de viață se bazează pe primii patru sau cinci ani ai copilăriei. Această perioadă se încheie cu dezvoltarea deplină personală și cu fixarea ulterioară a atitudinii față de viață. Din acel moment, răspunsurile la întrebările impuse în viață nu sunt dictate de realitatea relațiilor în sine, ci de anumite atitudini automate pe care le numim stilul individual. ”
	Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon:	” Stilul este omul însuși. ”
Politică	**William Battie-Wrightson:**	” Stilul este ceea ce faci când mulțimea te aleargă pentru a te linșa, în așa fel încât să dai impresia că, de fapt, conduci o paradă. ”
	Lord Chesterfield:	” Stilul este îmbrăcămintea gândirii. ”
	Thomas Jefferson:	” În materie de stil, înoată cu curentul. În materie de principiu, stai în picioare ca o stâncă. ”

Tot aici putem expune și viziunea lui I. L. Caragiale, care, în articolul *Câteva păreri*, încearcă să definească stilul printr-o surprinzătoare analogie muzicală:

” Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează, fără un moment de repaos, un preludiu haotic fără soluțiune. Toate tonurile majore și minore, toate modulările posibile și imposibile, care n-au secret pentru dânsul, le perindează pe simțitoarele clape, și toate după niște fatale legi, pe care el nu le poate călca niciodată, dacă nu voiește să spargă minunatul instrument. În acel preludiu el își cântă sieși, se-nțelege și se place pe sineși.

Dar iată că un mititel gnom se furișează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, care toate joacă de colo până colo pe complexa claviatură, mititelul își vâră și el mâinile: nemerește deschizăturile și, atingând și el cu dibăcie clapele, fără să supere câtuși de puțin, în fuga jocului, degetele marelui maestru, suprapune seriei de acorduri ale

preludiului haotic o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia se potriveşte cu aceasta, e realizarea lui posibilă şi raţională. Ce cuminte, ce dibaci, ce înzestrat şi meşter mai ales trebuie să fie gnomul nostru pentru ca să poată face fără greş un aşa minunat «tour de force»! […]
"

I. L. Caragiale, *Câteva păreri*, apud Radu Căplescu, *Muzicologie și stil*, [**23**], p. 214-215.

În acest context eterogen, caleidoscopic, o soluție viabilă de a defini stilul este, în primul rând, compilarea tuturor diverselor opinii, iar apoi organizarea, clasificarea și sintetizarea acestora pentru a putea surprinde toate aspectele sale semantice. Această strategie este exact cea adoptată mai frecvent de către ***muzicologia românească***.

În cursul său de *Stilistică muzicală* [**4**], Gabriel Banciu oferă mai întâi numeroase definiții ale termenului precum: „modul specific al coordonării mijloacelor de expresie și a elementelor ce alcătuiesc forma" (în viziunea lui Vasile Herman), „totalitatea mijloacelor de expresie folosite" și „limbaj gramatical (sintaxă și morfologie sonoră)" (Dumitru Bughici) etc., iar apoi purcede prin detalierea elementelor stilistice importante ale epocilor în succesiunea lor istorică.

Pavel Pușcaș, în teza sa de doctorat[6], tratează mai pe larg problema definirii stilului. Autorul abordează multiple aspecte generale ale conceptului de stil, urmărind atât evoluția istorică a accepțiunilor sale (de la Platon până la Schumann), cât și evoluția paralelă pe diverse domenii (filosofie, lingvistică, muzică); delimitează diferitele niveluri în cadrul cărora acționează (creația individuală, perioada de creație, stilul unei școli de compoziție, al unei școli naționale, curent stilistic, epocă etc.) și dezbate probleme subtile precum percepția, interdisciplinaritatea și valoarea stilistică.

Un alt demers important în această direcţie îl realizează Valentina Sandu-Dediu în *Alegeri, atitudini, afecte: despre stil și retorică în muzică* [**66**], un amplu studiu dedicat problemelor de stil. Într-o manieră asemănătoare, autoarea tratează mai întâi aspecte generale: despre stil în diferite arte, stilul muzical ca abatere, ca alegere, ca fenomen, ca perioadă istorică *versus* stil-categorie, despre analiza stilului și factorii de determinare stilistică; apoi, urmează o detaliată periodizare istorică a acestui concept în cultura europeană; ulterior, este dezbătut și stilul interpretativ, atât din perspectiva personală, cât și din perspectiva altor autori autohtoni și străini.

Doina Haplea și Ioan Haplea aduc, prin intermediul cărții lor recent publicate[7], o contribuție importantă la acest subiect. Autorii încep prin a discuta aspecte generale legate de stil: etimologia sa, evoluția sa de-a lungul timpului în diverse domenii de activitate, remarcabilă aici fiind propunerea unei conexiuni dintre acesta și noțiunea de *urmă/semn* în cultura simbolic-teologică ebraică, utilizând întotdeauna drept sprijin numeroase citate relevante. Mai departe, stilul este descris conceptual din prisma unor perechi dihotomice simptomatice precum: *creație-invenţie, comunicare-expresie, performare-percepţie, subiectiv-obiectiv, colectiv-individual* etc., unde se adaugă și observații similare cercetării precedente a stilului ca *alegere, normă, ornament, gen/tip, amprentă/semnătură* etc. Partea a doua a cărții prezintă o amplă antologie de citate din sfera etnomuzicologiei, care conțin termenul *stil*, alături de o analiză a unui cântec propriu-zis bihorean, urmată de concluzii finale.

---

[6] Pavel Pușcaș, *Aspecte ale cristalizării stilistice în arta muzicală*, [**63**].

[7] Doina Haplea și Ioan Haplea, *Despre stil și semnificațiile lui în etnomuzicologie*, [**38**].

În schimb, ***muzicologia europeană***, care gravitează în special în jurul celei germane, este caracterizată mai degrabă de puternice opinii proprii fiecărui cercetător în parte, tratând problema stilului din anumite perspective precum cea istorică, estetică, analitică etc., conturându-se astfel, în sens general, numeroase strategii de cercetare individualizate, implicit cu rezultate diferite. Putem aminti aici scrierile lui Guido Adler (*Der Stil in der Musik*), Hugo Riemann, Ernst Kurth, Knud Jeppesen ș.a., lucrări pe care nu le pot studia la nivel de detaliu datorită barierei lingvistice.

Există totuși și situații precum cea a lui Arnold Schoenberg[8], a cărui emigrare în America a favorizat apariția unor scrieri direct în limba engleză și chiar traducerea celor scrise anterior în germană. Relevantă în această discuție este colecția de eseuri intitulată *Style and Idea* [**68**], unde, în cadrul textului *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, găsim expusă concepția autorului despre stil. Schoenberg privește stilul prin prisma binomului *stil-idee*, considerând idea drept un nivel artistic „superior" stilului. Acesta consideră că stilul este doar rezultatul direct al posibilităților de creație ale unui artist, cu calitățile și defectele sale, aspecte caracteristice și omniprezente în opera sa:

> [...] Every man has fingerprints of his own, and every craftsman's hand has its personality; out of such subjectivity grow the traits which comprise the style of the finished product. Every craftsman is limited by the shortcomings of his hands but is furthered by their particular abilities. [...] Style is the quality of a work and is based on natural conditions, expressing him who produced it.

> [...] Fiecare om are amprente specifice doar lui, iar mâinile fiecărui artizan au personalitatea lor proprie; din această subiectivitate se nasc trăsăturile stilului produsului finit. Fiecare artizan este limitat de imperfecțiunea mâinilor sale, dar este și avantajat de abilitățile lor caracteristice. [...] Stilul reprezintă aspectul calitativ al unei creații și se bazează pe condiții naturale, exprimându-l pe cel ce a produs acea creație.

Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, [**68**], p. 47.

O viziune asemănătoare abordării europene ne oferă ***muzicologia americană***. Exceptându-i pe Rosen[9] și Bukofzer[10], care au elaborat studii specializate asupra unei epoci, metoda de lucru americană presupune, în primul rând, enunțarea unei teorii generale a stilului, în sprijinul căreia se aduc apoi dovezi, fie prin oferirea de exemple din literatura muzicală, fie prin enunțarea părerilor relevante ale altor cercetători. Amintim aici demersurile unor autori precum: George Sherman

[8] Deoarece singura lucrare citată aici este una scrisă în limba engleză, am optat pentru ortografierea americană a numelui său.

[9] Charles Rosen, *The Classical Style*, [**64**].

[10] Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, [**22**].

Dickinson[11], Jan de la Rue[12] (parțial Fred Lerdahl și Ray Jackendoff[13], Eugene Narmour[14]), dar mai ales Leonard Meyer, care oferă în cărțile sale teorii bine argumentate și definiții concise, dar totuși cuprinzătoare:

Musical styles are more or less complex systems of sound relationships understood and used in common by a group of individuals.	Stilurile muzicale sunt sisteme de relații între sunete, mai mult sau mai puțin complexe, care sunt înțelese și folosite în comun de către un grup de indivizi.

Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, [**50**], p. 45.

Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts of produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints. [footnote:] Somewhat similar definitions have been proposed by other scholars: for instance, Jan LaRue[15] (*Guidelines for Style Analysis*, p. ix) and Charles E. Osgood (”Some effects of Motivation” [sic], p. 293).	Stilul este o replicare a unui tipar/model, fie în comportamentul uman, fie în creațiile produse de comportamentul uman, care rezultă în urma unei serii de alegeri realizate în cadrul unui set de constrângeri. [continuă în nota de subsol:] Definiții similare au fost propuse de către alți autori: de exemplu, Jan de la Rue (*Guidelines for Style Analysis*, p. ix), și Charles E. Osgood (*Some Effects of Motivation*, p. 293).

Leonard B. Meyer, *Style in Music*, [**51**], p. 3.

Revenind în zona cercetării stilistice regionale, mai precis a ***școlii clujene de compoziție***, putem constata în cadrul acesteia numeroase puncte de convergență în definirea stilului. Cornel Țăranu, în introducerea cursului său de stilistică, afirmă:

1 Conform enciclopediei Fasquelle, noțiunea de stil ar însemna ansamblul caracteristicilor care disting o lucrare, un autor, un interpret, un tip de scriitură, o formă, un gen, o epocă. Noțiunea ar avea și un sens normativ, constituind un sistem

[11] George Sherman Dickinson, *A Handbook of Style in Music*, [**29**].

[12] Jan de la Rue, *Guidelines for Style Analysis*, lucrare cunoscută doar din surse secundare printre care: Adrian Pop, *Curs de stilistică muzicală*, [**60**]; Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte: despre stil și retorică în muzică*, [**66**]; Leonard B. Meyer, *Style and Music*, [**51**].

[13] Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, [**40**].

[14] Eugene Narmour, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*, [**53**]; *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*, [**56**]; lucrări cunoscute din câteva fragmente și numeroase surse secundare. Deși autorul este de fapt canadian, se înscrie perfect (precum muzicologia canadiană în general) direcției de cercetare americane.

[15] Aceasta este ortografierea din textul original al autorului, cunoscut în spațiul nostru academic drept „Jan de la Rue”.

de reguli de compoziție admise de către toți muzicienii unei epoci date, reguli abandonate puțin câte puțin și neînlocuite prin altele sunt considerate ca anarhice, iar pluralitatea stilurilor individuale, ca și căutarea unui stil nou, reprobabile.

2 În cadrul unei epoci (de pildă, romantismul în literatură, sau barocul în muzică), există și noțiunea de stilemă, care acoperă o trăsătură stilistică specifică epocii date. De ex: modulația tonică-dominantă este o stilemă specifică periodului.

3 Componentele unui stil muzical se alcătuiesc din parcurgerea unor trăsături caracteristice privind forma, elemente de limbaj ca armonia, melodia, orchestrația, elementele estetice.

”

Cornel Țăranu, *Elemente de stilistică muzicală*, [**81**], p. 5, 6, 9.

Dezvoltând ideile demersului teoretic anterior, Adrian Pop susține că:

” În încercarea de a defini stilul unei opere artistice, vom fi nevoiți să disecăm întregul acesteia în elementele sale și să elaborăm o metodă de analiză adecvată. După natura lor, aceste elemente sunt de două tipuri: tehnice, având un caracter material, concret, reprezentând deci coordonate cuantificabile ale operei de artă, pe care le vom numi parametri stilistici sau parametrii fenomenului sonor configurat (Jan de la Rue stabilește acești parametri stilistici astfel: melodia, ritmul, armonia, evoluția formală – mișcarea și configurația –, sonoritatea) și expresive, reprezentând valori de sugestivitate, de atitudine, depășind materialitatea și fiind astfel niște elemente inefabile (estetica sec. XVI sesizează în acest sens categoria „grației", deosebită de cea de „frumos", și exprimă acest inefabil prin expresia consacrată „non so che"). Tot aici vom putea identifica, atât pentru elementele tehnice, cât și pentru cele expresive, prezența unor trăsături stabile și frecvente pe care le vom numi, cu un termen specific, stilem (termenul este calc după termeni curenți în lingvistică, și anume fonem sau lexem) – dar și contrariul acestora, adică elemente consecvent evitate sau chiar excluse, pe care le putem desemna cu termenul de tabu (termen împrumutat vocabularului antropologiei).

”

Adrian Pop, *Curs de stilistică muzicală*, [**60**], p. 6.

Valentin Timaru are o concepție similară privind împărțirea elementelor stilului în două categorii (*cuantificabile* și *inefabile*), numindu-le *limbaj*, pe de o parte, și *mesaj/spațiu estetic*, pe de alta. Termenul de *stilem* prezintă, totuși, diferențe de sens la cei doi autori, primul considerându-l legat de *stil* ca întreg, iar cel de al doilea considerându-l doar apanajul *limbajului*.

> ,,Poziția intermediară a stilului între limbaj și mesaj estetic face ca, în funcție de perspectiva observației, să fie încorporat fie în categoria limbajului, fie într-una din categoriile estetice. În realitate, stilul este expresia vie a devenirii prin creație. Prin stilemele sale, este un ferment al dezvoltării limbajului artistic, iar prin configurarea metaforei, lărgește întru expresie dimensiunea spațiului estetic.''
>
> Valentin Timaru, *Stilistică muzicală*, [**80**], p. 12.

Demersul profilării diferitelor viziuni asupra stilului ar putea continua pagini întregi, dar mă limitez la cele câteva deja expuse, deoarece țelul declarat al acestei teze este de a expune și explica o idee componistică ce a condus, în timp, la crearea mai multor lucrări, și mai puțin catalogarea exhaustivă a tuturor opiniilor existente despre stil[16]. Consider că, în acest context, este mult mai relevantă o delimitare a propriei concepții asupra stilului, pe care o voi expune în continuare, aducând argumente și lucrări muzicale relevante.

O VIZIUNE PROPRIE[17]

Un aspect invariabil

După cum am arătat în subcapitolul precedent, conceptul de stil prezintă numeroase accepțiuni, fiind privit din perspective extrem de diverse. Totuși, consider că există un nucleu invariabil în multitudinea de sensuri, și anume faptul că stilul este întotdeauna asociat ideii de structură ierarhică clădită pe criterii categorial-comparative. Pentru a clarifica, să ne gândim, de exemplu, la faptul că stilul muzical al lui Mozart, deși este unic, are și numeroase puncte comune cu stilul lui Haydn, și, de asemenea, cu stilurile altor compozitori din acea perioadă: Stamitz, von Dittersdorf, Salieri, Boccherini, Clementi ș.a. Tocmai datorită acestor similitudini s-a putut crea, la un nivel superior, categoria denumită „Clasicism", care înglobează toate aceste stiluri individuale într-unul singur, un macrostil reprezentativ, un fel de „medie" între toate celelalte[18]. În același fel, s-au conturat și categoriile: „Renaștere", „Baroc", „Romantism", „Post-romantism", „Verism", „Impresionism", „Expresionism", „Atonalism", „Neoclasicism" etc.

Mai mult, putem ieși din sfera muzicii culte vest-europene și găsim aceeași tendință de organizare categorială în sfera jazz-ului (Ragtime, Blues, Dixieland, Swing, Bebop, Cool, Free jazz

---

[16] O asemenea întreprindere ar fi totuși foarte utilă!

[17] Ca la oricare alt compozitor, alături de baza de cunoștințe și deprinderi de care dispun, există și un foarte important nivel intuitiv, format în timp datorită dobândirii de experiență, în cadrul căruia s-au născut numeroase idei, păreri, convingeri (de ce nu, chiar și previziuni artistice) utile procesului de creație. Toate acestea se încadrează cu greutate într-un context explicativ-științific, dar voi încerca totuși să aduc argumente cât mai solide în sprijinul acestei viziuni asupra stilului.

[18] Medie pentru a cărei realizare, anumiți compozitori ar putea avea o pondere mai mult sau mai puțin semnificativă. Acesta este și cazul stilului mozartian, care, tocmai datorită valorii sale dovedite istoric, deține o pondere mai mare în alcătuirea „mediei" stilistice amintite, sau, într-o concepție sintetică, ar putea chiar defini „stilul clasic" în întregimea sa.

etc.), a rock-ului (Rock'n roll, Garage, Psychedelic, Progressive, Punk, Gothic etc.), a muzicii tradiționale (a fiecărui spațiu etnic-geografic în parte: românesc, maghiar, sârbesc, austriac, grecesc, armenesc, chinezesc etc., deseori cu subcategorii distincte: ardelenesc, maramureșean, bănățean, oltenesc, moldovenesc, dobrogean etc.), a muzicii sacre (a tuturor cultelor religioase: cultul ortodox, catolic, protestant, musulman, semit, hindus, budist etc.). Și am putea continua enumerarea aproape la nesfârșit.

Cercetătorul Leonard Meyer observă acest aspect ierarhic, dar și faptul că nu există încă un consens în jurul semnificației termenului de stil. El propune și un mod unitar de clasificare muzicală:

> Styles, and the constraints governing them, are related to one another in hierarchic fashion. This fact is responsible for considerable confusion in discussion of the nature of style. For the term *style* has been used to refer to quite disparate hierarchical levels: levels running from the constraints of a whole culture (as when anthropologists speak of the style of a culture), through those of some epochs (e.g., the Baroque) or movement (e.g., impressionism), to that of an *oeuvre* of a single composer, and even to the constraints characteristic of a single work of art (as the term is often used in literary criticism). In what follows, I have sought to order this hierarchy by dividing it, according to the nature of the constraints involved, into three large classes: *laws*, *rules* and *strategies*.
>
> Stilurile și constrângerile[19] inerente lor se pot relaționa între ele într-o manieră ierarhică. Acest fapt este responsabil pentru numeroasele confuzii apărute în discuții privind natura stilului. Termenul *stil* a fost folosit pentru a reprezenta nivelurile ierarhice foarte diferite: de la constrângeri ale unei întregi culturi (în sensul pe care îl dau antropologii, numindu-l stilul unei culturi), la cele ale unei epoci (de exemplu Barocul) sau curent (Impresionismul), până la *creația* unui singur compozitor și chiar la constrângeri caracteristice unei singure opere de artă (precum este folosit termenul în critica literară). În cele ce urmează am încercat să ordonez această ierarhie divizând-o, în funcție de natura constrângerilor implicate, în trei mari clase: *legi*, *reguli* și *strategii*.

Leonard B. Meyer, *Style in Music*, [**51**], p. 13.

În lumina celor de mai sus, nu numai termenul de *stil* este neclar[20], ci și cel de *gen.* Ambii termeni se referă la mai multe niveluri ierarhice ale muzicii. Situația devine și mai confuză în momentul în care consultăm terminologia americană, dar nu numai, unde termenii de gen și stil sunt adesea folosiți interschimbabil (*genre/style*). Lămurirea deplină a tuturor problemelor de clasificare

---

[19] Termenul „constrângere" are un sens precis și face parte din definiția stilului amintită deja la p. 16: „Stilul este o replicare a unui tipar/model, [...] care rezultă în urma unei serii de alegeri realizate în cadrul unui set de constrângeri".

[20] A. Schoenberg, vorbind despre diferențele dintre stil și idee, susține că:

> [...] almost all musical terminology is vague and most of its terms are used in various meanings.
>
> [...] aproape toată terminologia muzicală e vagă și majoritatea termenilor utilizați au semnificații diferite.

Arnold Schoenberg, *Style and Ideea*, [**68**], p. 49.

muzicală și de definire a termenilor folosiți va veni, probabil, în viitor, când se va putea realiza o reorganizare unificatoare a întregii istorii a muzicii (luând în considerare toate creațiile, din toate spațiile geografice, mediile sociale etc.), acțiune care va necesita implicit și o standardizare terminologică.

Revenind la subiect, tot o structurare de tip ierarhic se poate observa și la un nivel mai intim al fenomenului muzical. Știința psihologiei cognitive este cea care ne oferă un important sprijin în dezvăluirea legilor care guvernează această lume. Putem vorbi mai întâi despre principiile de grupare gestaltiste[21] din domeniul percepției vizuale (principiul proximității, similitudinii sau asemănării, orientării/alinierii/direcției, închiderii conturului, simetriei etc.), care au impulsionat căutarea unui set de principii omoloage în domeniul auditiv.

Un demers important în această direcție îl constituie deja amintita carte a lui Leonard Meyer: *Emotion and Meaning in Music* [**50**], unde cercetătorul vorbește (ce e drept, în cadrul unei teorii supraordonate) despre principiile (legile) percepției de tipare/modele/*pattern*-uri și anume: legea bunei continuări, legea închiderii conturului și legea slăbirii formei.

Mai târziu, *Teoria generativă a muzicii*[22] propune un întreg sistem analitic care să releve toate aspectele funcționării fenomenului muzical. Aici, autorii vorbesc frecvent despre structuri ierarhice care rezultă în urma operațiunilor de grupare de tip gestaltist: structuri ierarhice ritmice, metrice, melodice, armonice, motivice, formale etc.

Eugene Narmour creează un complex sistem analitic intitulat: *Modelul Implicație-Realizare*[23], care se apleacă asupra problemelor de structurare melodică cu numeroase referiri la principiile de grupare gestaltiste. Fiecare dintre cele două volume dedicate acestei teorii abordează niveluri de analiză diferite: primul – structuri melodice simple, iar cel de al doilea – structuri complexe, oferind și promisiunea altor volume, care să trateze niveluri de analiză mai înalte. Rezultă, astfel, o abordare ierarhică asupra întregului fenomen muzical.

Explorarea domeniului percepției muzicale a luat un și mai mare avânt în clipa integrării conceptului de ***interdisciplinaritate*** în procesul de cercetare. Astfel s-a născut domeniul psihologiei muzicale. Aș aminti, aici, un membru marcant al acestei direcții, anume Diana Deutsch, care a realizat numeroase experimente reprezentative ale acestui domeniu[24]. În același sens, aș aminti și colecția de studii îngrijită de autoare, *The Psychology of Music* [**28**], colecție care conform prefeței dorește a fi „o atotcuprinzătoare sursă de referințe pentru psihologi cognitivi, ai percepției, neurologi și muzicieni, precum și un manual pentru cursuri avansate de psihologie a muzicii”[25]. Colecția reunește numeroase studii relevante privind problemele de ierarhizare în percepție, recunoaștere de tipare și principii gestaltiste de grupare, studii dintre care amintim: Diana Deutsch, *Grouping Mechanisms in Music*;

---

[21] Termenul „gestaltist” vine de la *Gestalt* („formă”, în limba germană) și reprezintă o ramură a psihologiei apărută la finele secolului al XIX-lea (un pol important al acesteia fiind la Berlin), ce studiază legile ce guvernează percepția umană.

[22] Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music,* [**40**].

[23] Eugene Narmour, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*, [**53**], *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: The Implication-Realization Model*, [**56**].

[24] Mă refer în special la seria de iluzii muzicale pe care le-a descoperit și teoretizat Diana Deutsch, precum: *The Octave Illusion, The Glissando Illusion, Speech to Song Illusion* etc.

[25] Diana Deutsch, *The Psychology of Music*, [**28**], p. xiii.

Diana Deutsch, *The Processes of Pitch Combinations*; David Temperley, *Computational Models of Music Cognition*; Henkjan Honig, *Structure and Interpretation of Rhythm in Music* etc.

Continuând în această direcție a interdisciplinarității, găsim referințe muzicale în cele mai neobișnuite locuri:

” […] The real world's nested structure is mirrored by the nested structure of your cortex. What do I mean by a nested or hierarchical structure? Think about music. Notes are combined to form intervals. Intervals are combined to form melodic phrases. Phrases are combined to form melodies or songs. Songs are combined into albums. Think about written language. Letters are combined to form syllables. Syllables are combined […].	[…] Structura ierarhică a lumii înconjurătoare este oglindită în structura ierarhică a cortexului. La ce anume mă refer când spun structură ierarhică? Să ne gândim la muzică. Note sunt combinate pentru a forma intervale. Intervale sunt combinate pentru a forma fraze melodice. Fraze sunt combinate pentru a forma melodii sau piese. Piesele sunt combinate pentru a forma albume[26]. Să ne gândim la limba scrisă. Litere sunt combinate pentru a forma silabe. Silabe sunt combinate […][27]. ”

Jeff Hawkins, Sandra Blakeslee, *On Inteligence*, [**39**], p. 84-85.

În încercarea de a dezvolta conceptul de inteligență artificială, Jeff Hawkins a mers pe calea deja bine conturată în cadrul domeniului IT, de a face parteneriat cu neurologia. Țelul acestei

---

[26] Autorul face referire la cultura muzicii pop, dar principiul rămâne valabil în cadrul oricărei alte categorii muzicale.

[27] Ca fapt divers, iată câteva surprinzătoare coincidențe de exprimare care conferă o primă validare a demersului meu științific:

” […] just as letters are combined into words, words into sentences, sentences into paragraphs, and so on, so in music individual tones become grouped into motives, motives into phrases, phrases into periods, [sic] etc.	[…] precum literele se combină pentru a da naștere cuvintelor, cuvintele se combină în propoziții, propozițiile în paragrafe ş.a.m.d., la fel în muzică sunetele se grupează în motive, motivele în fraze, frazele în perioade etc ”

Grosvenor W. Cooper, Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, [**10**], p. 2.

” […] musicians learn music according to a hierarchical phrase structure. Groups of notes form units of practice, these smaller units are combined into larger units, and ultimately into phrases; phrases are combined into structures such as verses and choruses or movements, and ultimately everything is strung together as a musical piece.	[…] muzicienii învață muzica după o structură frazeologică ierarhică. Grupuri de note formează unități de exersare, aceste unități mai mici se asociază pentru a forma unități mai mari, alcătuind în cele din urmă fraze, fraze se combină rezultând structuri precum strofa și refrenul [din muzica ușoară] sau mișcări, iar în cele din urmă, totul se leagă formând piesa muzicală. ”

Daniel Levitin, *This is your brain on music*, [**43**], p. 154.

simbioze este de a descoperi principiile de funcționare a creierului (sursa inteligenței), care, apoi, vor putea fi simulate artificial, creând astfel mașini cu adevărat inteligente.

În cartea sa *On Intelligence* [**39**], Hawkins prezintă o teorie asupra modului de funcționare a zonelor corticale ale creierului, care are și relevante legături cu muzica. Aceasta se bazează pe trei funcții esențiale: 1) recunoașterea de tipare, 2) memoria, și mai ales 3) predicția, funcții care lucrează în tandem pentru a forma un model asupra lumii înconjurătoare[28]:

„

1	[…] patterns are all the brain knows about. Brains are pattern machines.	[…] tiparele sunt tot ceea ce creierul știe. Creierul este o mașină de [recunoscut] modele/tipare.
2	[…] the neocortex uses stored memories to solve problems and produce behavior.	[…] neocortexul folosește memoria pentru a rezolva probleme și a genera comportamente.
3	Prediction is not just one of the things your brain does. It is the *primary* function of the neocortex, and the foundation of intelligence. The cortex is an organ of prediction.	Predicția nu este doar unul dintre lucrurile pe care creierul le face. Este *principala* funcție a neocortexului și fundamentul inteligenței. Cortexul este un organ al predicției.

”

Jeff Hawkins, Sandra Blakeslee, *On Inteligence*, [**39**], p. 43, 48, 60.

Simplificând lucrurile, teoria lui Hawkins descrie cum cortexul face permanent predicții comparând tiparele și înlănțuirile de tipare, pe care le primește direct de la simțuri, cu cele pe care le-a memorat deja pe parcursul existenței sale. Dacă, în cadrul acestui perpetuu proces, tiparul prezis este și cel care se realizează, mintea spune: „totul este normal, să mergem mai departe"; dacă presupunerea făcută nu se reflectă în realitate, se activează atenția pentru a descoperi care este cauza acestei neconcordanțe. În cazul în care evenimentul neașteptat (neconcordanța) se repetă, mintea va încerca să-l includă într-un tipar predictibil. Cu cât acest eveniment apare mai frecvent, cu atât devine mai puțin surprinzător, deoarece este inclus într-un anume tipar, pe care mintea îl va memora, și, astfel, va deveni parte integrantă a procesului de predicție.

Alte scrieri din acest domeniu tind să confirme aspectele esențiale ale teoriei propuse de către Hawkins. De exemplu, Raymond Kurzweil[29], în cartea sa *How to Create a Mind: the Secret of Human Thought Revealed* [**40**], vorbește de asemenea despre sisteme ierarhice, tipare, clasificări, memorie, predicție etc., și, uneori, chiar despre muzică. Aș putea reține mai multe citate în acest sens, dar mă

[28] Sintagma folosită de Hawkins în cadrul teoriei sale este „model of the world", care are un sens explicit, pe care traducerea directă „model asupra lumii înconjurătoare" nu-l are intrinsec. Aceeași problemă de traducere o întâlnim la cea mai mare parte a terminologiei științifice de origine anglo-saxonă.

[29] Activ în numeroase domenii: antreprenor, cercetător IT, inventator, autorul a numeroase cărți (printre care și best-seller-uri), este în mod surprinzător și co-fondatorul companiei de instrumente muzicale Kurzweil!

limitez la cele citate anterior din Hawkins, deoarece le consider mai clare și accesibile în contextul eminamente muzical al tezei de față.

Observații similare cu cele precedente (ierarhii, tipare, memorie, predicție etc.) găsim și la Daniel Levitin, care, în cartea sa *This is your Brain on Music* [**43**], încearcă să creeze o punte între lumea cercetării și lumea muzicală, fiind, în mod fericit, un exponent al ambelor[30]. Deși abordarea este mult mai accesibilă muzicienilor și muzicologilor decât cele anterioare, ea nu este adresată direct lor, ci mai degrabă unui public mai larg, bine educat, cu solide înclinații muzicale, adică intelectualilor melomani.

Să ne reîntoarcem, așadar, la cercetarea muzicologică propriu-zisă. Autorul menționat anterior, Leonard Meyer, se dovedește a fi un cercetător cu un acut simț de observație, deoarece vorbește cu mulți ani înainte (1956, față de 2004 – Hawkins, 2006 – Levitin și 2012 – Kurzweil) despre expectanțe și învățare[31] în muzică, conturând o teorie surprinzător de asemănătoare și compatibilă cu cea a lui Hawkins:

” In this chapter the relationship between expectation and learning will be examined. The manner in which the mind groups and organizes the data presented to it by the senses, the structure of the thinking process as conditioned by the learned response sequences, and the manner in which this process gives rise to expectation will be the subject of chapters iii, iv, and v.	În acest capitol [*II. Expectanțe și Învățare*[32]] va fi examinată relația dintre expectanță și învățare. Felul în care mintea grupează și organizează datele care i-au fost aduse de către simțuri, structura procesului de gândire condiționat de serii de așteptări învățate, și felul în care acest proces dă naștere la expectanțe vor face obiectul capitolelor III [*Principii ale percepției de tipare: Legea bunei continuări*[33]], IV [*Principii ale percepției de tipare: Completarea și închiderea*[34]] și V [*Principii ale percepției de tipare: Slăbirea formei*[35]]. ”

Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, [**50**], p. 44.

Modelul Implicare-Realizare al lui Eugene Narmour [**55**][**56**] continuă ideile lui Meyer și expune pe larg aspectul creării de expectanțe, care, apoi, pot fi realizate sau încălcate. Deși eu însumi consider expectanța ca având un rol important în muzică, o dezbatere mai pe larg a acestui aspect depășește subiectul prezentei cercetări, și anume stilul.

În aceeași lucrare, Narmour remarcă numeroase niveluri ierarhice intrinseci termenului de stil: de la nivelul celui mai mic element constitutiv, până la creații sau grupuri de creații în întregimea lor. Astfel, autorul folosește, la nivel subordonat, termenul de „style shape” și, la nivel supraordonat,

[30] Ca exponent al polului muzical, autorul aparține mai degrabă lumii industriei muzicale americane și mai puțin lumii muzicii clasice vest-europene, ceea ce va determina abordarea sa asupra fenomenului.

[31] Capitolul al II-lea al cărții: Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music,* [**50**].

[32] În original: „Expectation and Learning”.

[33] În original: „Principles of Pattern Perception: The Law of Good Continuation”.

[34] În original: „Principles of Pattern Perception: Completion and Closure”.

[35] În original: „Principles of Pattern Perception: The Weakening of Shape”.

„style structure”. Valentina Sandu-Dediu subliniază și ea aspectele diferitelor niveluri de aplicare a conceptului de *stil*[36]:

> Un singur sunet poate avea implicații stilistice în funcție de instrumentație sau durată. Stilul există într-un acord, într-o frază, secțiune, mișcare, lucrare, grup de lucrări, gen, creația unui compozitor în întregime, perioadele sale, în interpretarea partiturii, într-o cultură muzicală.
>
> Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte,* [**66**], p. 26.

În cadrul acestei discuții, este foarte relevantă și evoluția conceptului de *stil* pe parcursul celor două scrieri ale lui Meyer. Dacă, în prima carte, *Emotion and Meaning in Music*[37], autorul vorbește despre stil din perspectiva expectanței, a învățării, a determinării socio-culturale etc., fără a pune accent pe clasificare, mai apoi, în scrierea dedicată exclusiv stilului[38], clasificarea și ordonarea reprezintă chintesența demersului științific.

În lumina celor expuse până în acest punct, prin ierarhizările și structura sa categorială, conceptul de *stil* pare să aibă o foarte strânsă legătură cu funcția de recunoaștere de tipare/modele/*pattern*-uri[39] a creierului nostru și, aș adăuga, una din funcțiile esențiale! Veridicitatea acestui fapt este confirmată, direct sau indirect, de numeroase studii experimentale, dintre care îl amintesc pe cel mai „spectaculos”, realizat de către Robert O. Gjerdingen și David Perrott intitulat *Scanning the Dial: The Rapid Recognition of Music Genres* [**35**]. Autorii au descoperit cu surprindere că omul este capabil să recunoască genul (stilul[40]) unei lucrări muzicale într-un timp extrem de scurt, de până la 250 ms.[41], ceea ce poate însemna doar că acest proces de recunoaștere face apel la funcțiile de bază ale creierului. Iată un fragment din concluziile studiului:

---

[36] Chiar și Blaga vorbește despre această multistratificare a stilului:

> Ideea de stil are sfere de diversă amploare. Ne mișcăm într-o sferă mai strâmtă când vorbim despre stilul unui tablou, dar într-o sferă mai largă când vorbim despre stilul unei epoci sau al unei culturi întregi. În oricare dintre aceste accepții, conceptul de stil rămâne de fapt aproximativ același, el devine doar mai abstract sau mai concret […].
>
> Lucian Blaga, *Orizont și stil*, [**15**], p. 7.

[37] Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, [**50**].

[38] Leonard B. Meyer, *Style in Music*, [**51**].

[39] În sensul cel mai larg, „gestaltist”, al termenului.

[40] Am mai subliniat problemele de suprapunere semantică dintre termenii *style* și *genre*, situație care se manifestă și aici. Uneori, genul are o poziție superioară stilului, din punct de vedere categorial-ierarhic, dar există și situații în care termenii par a fi folosiți interschimbabil.

[41] Este important de menționat faptul că, în acest foarte scurt răstimp, evident nu poate fi vorba despre aspecte complexe, „înalte”, ale genului/stilului (precum melodia, armonia, forma etc.), ci mai degrabă despre cele mai simple, accesibile (precum timbrul, instrumentația, diferite micro-stileme). Totuși, acest detaliu nu diminuează relevanța studiului în sprijinul afirmațiilor mele.

> „This study demonstrates the near immediacy of genre identification as a response to a musical stimulus. […] it seems highly probable that the rapid recognition of musical genre occurs concomitantly with the decoding of component features. In a manner reminiscent of Gestalt effects, it would appear that listeners can achieve a global categorization of genre at least as fast as they can categorize any component feature.
>
> Acest studiu demonstrează faptul că identificarea genului unui anumit stimul muzical se produce quasi instantaneu. […] este foarte probabil că recunoașterea rapidă a genului muzical se produce concomitent cu decodarea trăsăturilor componente. Într-o manieră ce ne duce cu gândul la efectele *Gestalt*, se pare că ascultătorii pot realiza o categorisire globală a genului, cel puțin la fel de rapid ca o categorisire a oricărei trăsături componente.”

Robert O. Gjerdingen, David Perrott, *Scanning the Dial […]*, [**35**], p. 100.

În final, aș sublinia că existența unor niveluri ierarhice în cadrul stilului este susținută până și de terminologia programelor de tehnoredactare atât de comune zilelor noastre. În cadrul programului Microsoft Word, cel cu ajutorul căruia s-au și scris aceste rânduri, sau Adobe Indesign, termenul de stil poate apărea referitor la caractere („character style”), la un nivel ierarhic superior referitor la paragraf („paragraph style”, iar ca subcategorie în Word, putem aminti aici și „list style”), apoi stilul unei celule de tabel („cell style” în Indesign), stilul unui întreg tabel („table style”), până la stilul unui întreg document (care, surprinzător, în Word, nu este denumit „document style”, cum ar fi de așteptat, ci „theme”).

În domeniul tehnoredactării muzicale, găsim o utilizare asemănătoare a termenului *stil*. Programul de scris partituri Finale, folosește, la un nivel ierarhic mai mic, termenul de „staff style”, pentru a defini trăsăturile caracteristice ale unui portativ (termen omolog cu „paragraph style” din Word sau Indesign), iar pentru totalitatea trăsăturilor caracteristice ale unui întreg document, „document styles” (omolog al lui „theme” din Word și ”house style” dintr-un alt program de editare muzicală, Sibelius[42]).

Se mai pot aduce argumente în sprijinul structurării ierarhice a conceptului (sau termenului) de *stil*, al rolului important pe care îl are clasificarea și percepția de tipare, dar închei, urmând ca, în continuare, să încerc să ofer o definiție cât mai clară a stilul, dar și demersul logic prin care am ajuns la acea definiție.

Către o definiție

Căutarea unei definiții a stilului ar putea avea, în funcție de punctul de plecare și perspectiva demersului, finalități radical diferite (după cum am arătat deja în capitolul *Definiții și accepțiuni*), însă, din punctul meu de vedere, pentru a rămâne cât mai ancorat în lumea obiectivă, punctul de plecare trebuie să fie ***știința***. Singura problemă a acestei abordări constă în faptul că informațiile aflate în acest moment la îndemâna științei sunt încă insuficiente pentru a oferi acea imagine de ansamblu

---

[42] Din câte cunosc, există, la un nivel ierarhic mai mic, termenul de „text styles”, care se referă la tot ceea ce este text în cadrul partiturii.

asupra întregului fenomen muzical și, implicit, asupra stilului. Totuși, voi încerca să contextualizez datele deja cunoscute în legătură cu percepția auditivă, sperând că în viitorul apropiat se va face lumină în acest complicat subiect.

Din punct de vedere anatomic, întreg organul auditiv (urechea externă, medie și internă) este în clipa de față bine cunoscut la toate nivelurile, fiind explicat în orice manual şcolar, universitar, tratat de biologie umană și pe internet (vezi fig. 1 și fig. 2 extrase din cadrul site-ului *Wikipedia*). Mai mult, sunt destul de bine cunoscute și primele etape ale procesării auditive, anume transformarea undelor sonore în impulsuri elecro-neuronale și parcursul acestora până la centrele primare ale percepției auditive (vezi fig. 6).
De exemplu se știe că receptorul auditiv (melcul/cohlea) prezintă o dispoziție tonotopică[43] a receptării frecvențelor (vezi fig. 3), dar nu s-a stabilit cu exactitate în ce fel se transmite de fapt această informație creierului. Una dintre ipotezele cele mai credibile în acest moment este că și cortexul auditiv primar este organizat tonotopic (vezi fig. 5). Ştiind toate aceste lucruri despre sistemul auditiv uman, în prezent, medicii pot realiza, în anumite cazuri de infirmitate (hipoacuzie neurosenzoriala), implanturi cohleare („cohlear implant") și implanturi direct în trunchiul cerebral auditiv („auditory brainstem implant"), care presupun comunicarea directă între un dispozitiv artificial (procesor auditiv, microfon, etc.) și țesuturi biologice (nervul auditiv, trunchiul cerebral etc.), dar, evident, cu o calitate sonoră ce lasă mult de dorit[44], deocamdată…

Odată ce depășim acest nivel primar al procesării informației auditive și ne apropiem de structurile superioare auditive, cunoştințele noastre devin din ce în ce mai aproximative, deși acestea ar fi cele mai importante în înțelegerea muzicii ca fenomen. Există multe studii și cercetări în acest domeniu, dar rezultatele experimentale sunt deseori divergente. Ceea ce se petrece la acest nivel explică cum și de ce percepem stimulii auditivi în modul în care îi percepem, iar elucidarea acestor procese va deschide calea unei înțelegeri mai profunde a întreg fenomenului muzical. Doar așa vom da un răspuns satisfăcător unor întrebări fundamentale precum: „Ce este de fapt melodia?", „Ce este și cum se explică armonia?", „Care sunt legile perceptive interioare care le guvernează?" etc., și chiar întrebarea centrală a demersului meu: „Ce este cu adevărat stilul?".

[43] Deși nu am găsit termenul în dicționar, acesta apare frecvent în literatura de specialitate americană: „Tonotopy", adică *tonos* (ton) + *topos* (loc) = frecvențele sunt separate una de cealaltă, fiecare având un loc anume în care este receptată/procesată, frecvent într-o ordine clară crescătoare sau descrescătoare.

[44] Iată un experiment care încearcă să evalueze calitatea auzului asistat de un implant cohlear [**95**]:
https://www.youtube.com/watch?v=1dhTWVMcpC4

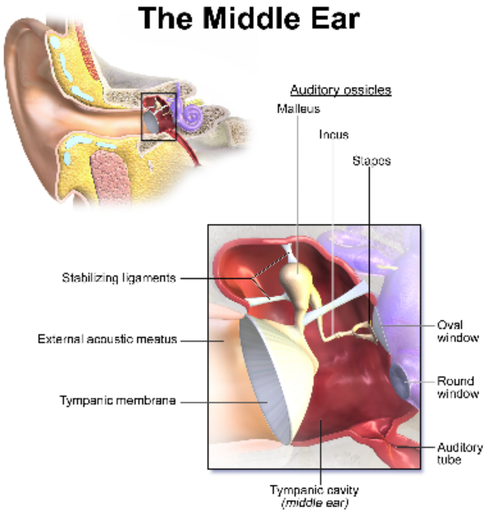


Fig. 1: Urechea medie [**93**].

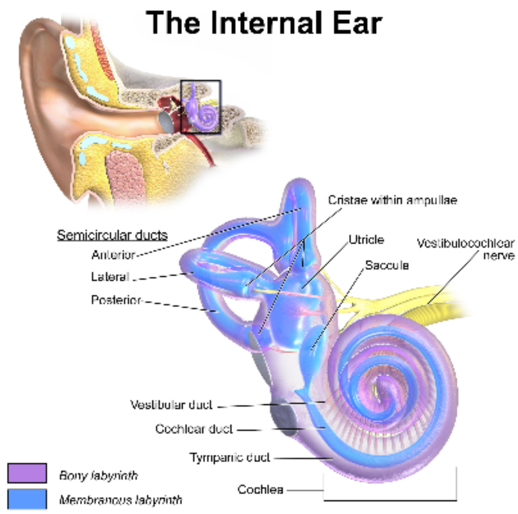


Fig. 2: Urechea internă [**93**].

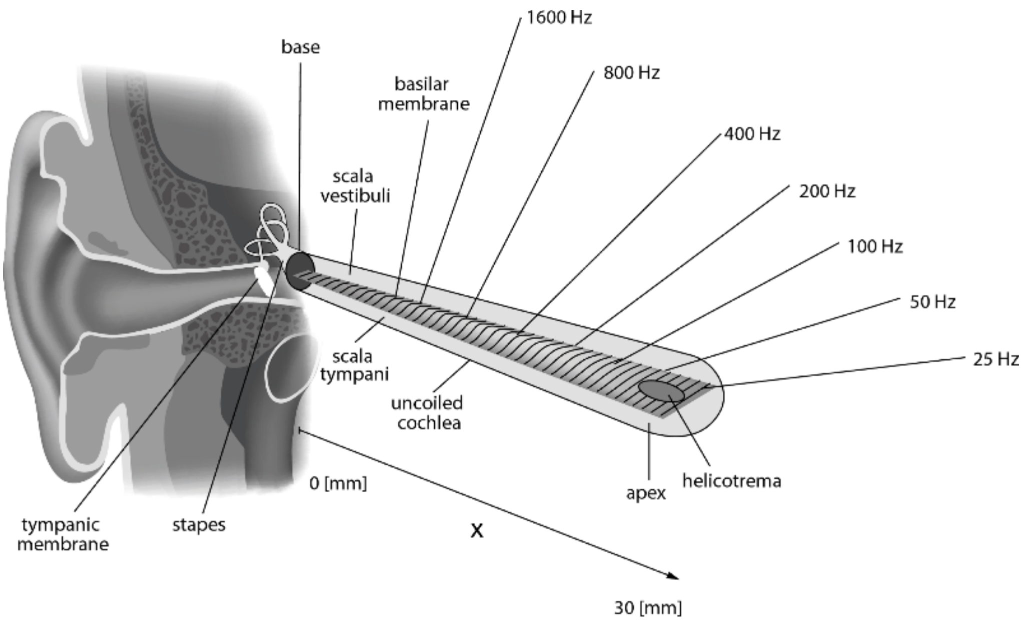


Fig. 3: Organizarea tonotopică a organului auditiv intern [**92**].

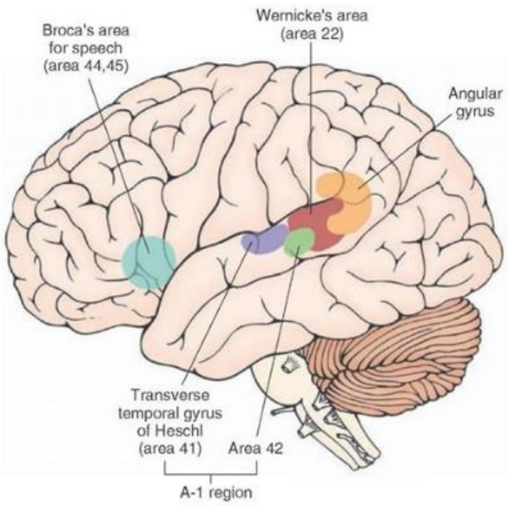


Fig. 4: Zonele corticale auditive primare [**91**].

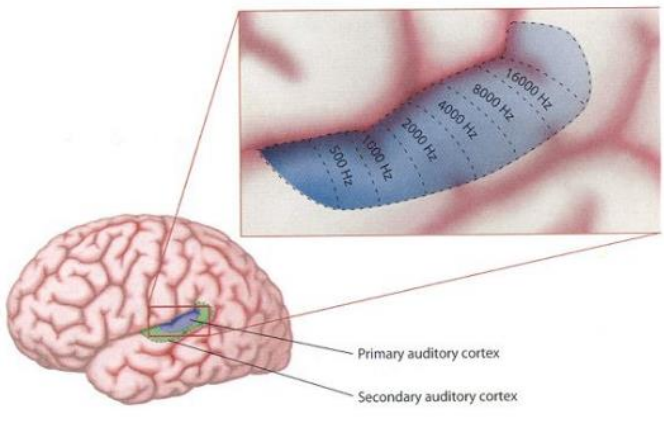


Fig. 5: Organizarea tonotopică a cortexului auditiv [**87**].

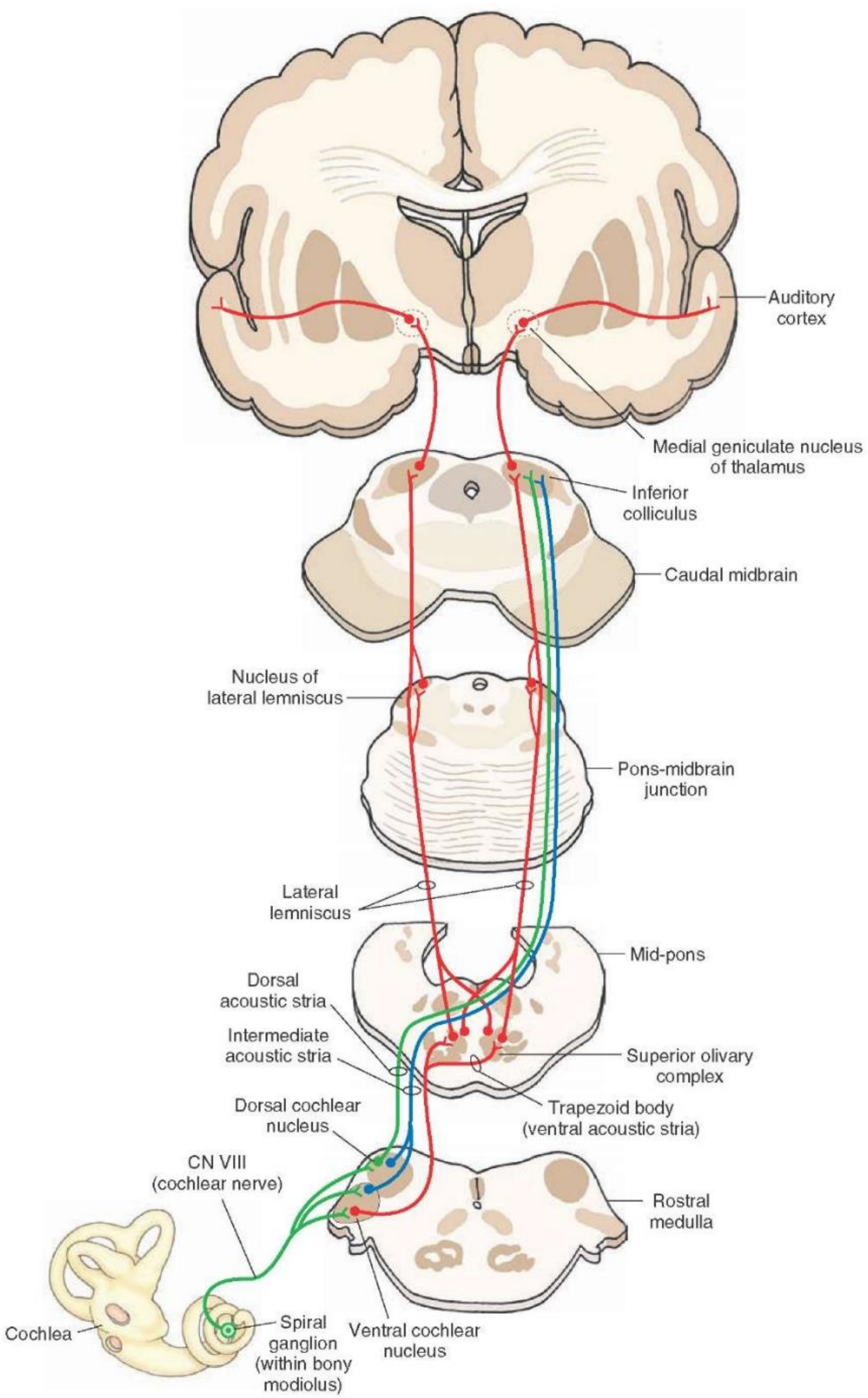


Fig. 6: Traseul semnalului auditiv de la recepție la percepție [**91**].

Consultând mai multe cercetări dedicate funcțiilor neocorticale, am întâlnit o lucrare realizată de către Vernon Mountcastle[45], intitulată *An Organizing Principle for Cerebral Function: the Unit Module and the Distributed System*, unde autorul face o serie de observații asupra funcționării minții umane în general, care ar putea avea relevanță și la nivelul auditiv:

״ In summary, I conclude that cytoarchitectural differences between areas of neocortex reflect differences in their patterns of extrinsic connections. These patterns are in no way accidental. They are detailed and precise for each area; indeed, they define it. The traditional or usual "functions" of different areas also reflect these differences in extrinsic connections; they provide no evidence whatsoever for differences in intrinsic structure or function. This suggests that neocortex is everywhere functionally much more uniform than hitherto supposed and that its avalanching enlargement in mammals and particularly in primates has been accomplished by replication of a basic neural module, without the appearance of wholly new neuron types or of qualitatively different modes of intrinsic organization.	În concluzie, consider că diferențele citoarhitectonice[46] dintre regiunile neocorticale reflectă diferențe în conexiunile lor extrinseci. Tiparul acestor conexiuni nu este nicidecum accidental. Acestea sunt detaliate și precise pentru fiecare regiune; ba chiar o definesc. „Funcțiile" obișnuite sau tradiționale ale regiunilor corticale reflectă de asemenea aceste diferențe în conexiunile lor extrinseci; regiunile nu prezintă nicio dovadă a unor diferențe structurale sau funcționale intrinseci. Acest fapt sugerează ideea că neocortexul este pretutindeni mult mai uniform din punct de vedere funcțional decât era presupus înainte și că avalanșa lărgirii cerebrale la mamifere, și mai ales la primate, a fost realizată prin replicarea unui model neuronal de bază, fără apariția unui nou tip de neuron sau a unui mod diferit calitativ de organizare intrinsecă. ״

Vernon B. Mountcastle, *An Organizing Principle […]*, în *The Mindful Brain […]*, [**53**], p. 15.

Faptul că suprafața corticală este relativ uniformă din punct de vedere al structurii și modului de funcționare intrinsec are implicații cuprinzătoare asupra oricărui proces cerebral (inclusiv cel auditiv). Asta înseamnă că, indiferent de regiunea cerebrală în care se procesează o anumită informație și indiferent de specializarea respectivei regiuni, procesarea în sine este aceeași. În cuvintele lui Mountcastle:

---

[45] Autor care s-a remarcat prin descoperirea coloanei corticale („cortical column") ca fiind unitatea anatomică și funcțională de bază a neocortexului. Cercetările lui Mountcastle reprezintă, pentru David Hubel (câștigător al premiului Nobel în anul 1981), Hawkins [**38**], Kurzweil [**40**] ș.a., o veritabilă temelie pentru viitoarele cercetări corticale.

[46] „Structura celulară a unui țesut sau organ" (Florin Marcu, *Marele dicționar de neologisme*, [**43**]).

> [...] the processing function of neocortical modules is qualitatively similar in all neocortical regions. Put shortly, there is nothing intrinsically motor about the motor cortex, nor sensory about the sensory cortex.

> [...] funcția procesării modulelor neocorticale este, din punct de vedere calitativ, similară în toate regiunile neocorticale. Pe scurt, cortexul motor nu este în sine intrinsec motor, iar cortexul senzorial nu este intrinsec senzorial.

Vernon B. Mountcastle, *An organizing principle [...]*, în *The mindful brain [...]*, **[53]**, p. 9.

Deci, conform acestei teorii, toate funcțiile înalte ale creierului nostru (funcțiile neocorticale) procesează orice informație printr-un singur algoritm „multifuncțional”, indiferent că ar fi vorba despre informații vizuale, auditive, somatice etc. Atât Hawkins, cât și Kurzweil susțin această ipoteză:

> Any human brain [...] can learn any of thousands of spoken languages. That same brain can also learn sign language, written language, musical language, mathematical language, computer languages, and body language. It can learn to live in frigid northern climes or in a scorching desert. It can become an expert in chess, fishing, farming, or theoretical physics. [...] The cortex is not rigidly designed to perform different functions using different algorithms any more than the earth's surface was predestined to end up with its modern arrangement of nations. [...] Mountcastle was right. There is a single powerful algorithm implemented by every region of cortex.

> Orice creier uman [...] poate învăța oricare din miile de limbi vorbite. Același creier poate de asemenea învăța limbajul semnelor, limba scrisă, limbajul muzical, limbajul matematic, limbajul mașină și limbajul trupului. Acesta poate învăța să trăiască în condițiile glaciale ale nordului sau în deșertul canicular. Poate deveni un expert în șah, pescuit, agricultură sau fizică teoretică. [...] Cortexul nu este construit rigid pe baza unor diverși algoritmi care să efectueze diverse funcții ale sale, la fel cum nici suprafața pământului nu a fost predestinată să ajungă la actuala formă teritorial-politică a națiunilor. [...] Mountcastle a avut dreptate. Există un singur algoritm puternic, implementat în toate regiunile cortexului.

Jeff Hawkins, Sandra Blakeslee, *On Inteligence*, **[38]**, p. 37-38.

> In this book I present a thesis I call the pattern recognition theory of mind (PRTM), which, I argue, describes the basic algorithm of the neocortex (the region of the brain responsible for perception, memory, and critical thinking). In the chapters ahead I describe how recent neuroscience research, as well

> În această carte prezint o teorie pe care o denumesc recunoașterea de tipare ca teorie a minții, care, susțin, descrie algoritmul de bază al neocortexului (regiunea creierului responsabilă pentru percepție, memorie și

as our own thought experiments, leads to the inescapable conclusion that this method is used consistently across the neocortex.

gândire critică[47]). În capitolele următoare, voi descrie cum recentele cercetări din domeniul neuroștiinței, precum și experimentele noastre mentale, conduc inevitabil la concluzia că această metodă este folosită consecvent în cadrul neocortexului. ”

Raymond Kurzweil, *How to Create a Mind: the Secret of Human Thought Revealed*, [**40**], p. 11-12.

În cazul în care acest algoritm se dovedește a fi corect, rezultă că orice descoperire la nivelul funcționării unei anumite zone corticale ar putea deveni un model pentru funcționarea altor zone. Adică, o revelație în domeniul percepției vizuale, somatice, motorii etc., ar putea genera o revelație și în domeniul auditiv – o perspectivă foarte interesantă!

Un argument solid în favoarea existenței acestui unic algoritm multifuncțional îl constituie așa numita „plasticitate a creierului” („brain plasticity” sau „neuroplasticity”), o proprietate remarcabilă a creierului de a se reconfigura, proprietate care nu este nici ea pe deplin înțeleasă deocamdată. Aș aminti, aici, acele cazuri medicale surprinzătoare care presupun extirparea unei întregi emisfere cerebrale (hemisferectomie) cu disfuncționalități majore (cum ar fi epilepsia), urmând ca cealaltă emisferă să preia funcțiile celei pierdute. Este adevărat că recuperarea funcțiilor pierdute este doar parțială, dar, chiar și așa, remarcabilă!

Nenumărați cercetători sunt în căutarea „cheii” funcționării creierului nostru, dar, din păcate, aceasta nu s-a lăsat încă descoperită. Până atunci, putem doar presupune cum se vor umple actualele goluri de cunoaștere, cele care, acum, nu-mi permit conturarea unei definiții „perfecte”, complete, obiective din punct de vedere științific, asupra stilului. Totuși, cu toată incertitudinea, anumite lucruri pot fi considerate ca fiind adevărate, dovedite. Aș reafirma faptul că recunoașterea de tipare și structurarea categorial-ierarhică reprezintă aspecte emblematice ale funcționării minții, atât în sens general, cât și în sens particular, la nivelul care ne interesează aici, cel muzical[48].

În general, mintea tinde să organizeze informațiile pe care le deține în memorie sau le primește de la simțuri printr-un continuu proces de comparare, delimitare de trăsături caracteristice și creare de categorii și ierarhii. În acest sens, se pot găsi numeroase exemple concrete relevante, strâns legate de lumea înconjurătoare. De pildă, omul (sau mai degrabă mintea lui) a clasificat întreg regnul vegetal și animal după criterii precum: fenotipul, genotipul, evoluția macro-temporală etc., dând naștere științei biologiei, cu toate subramurile ei. Putem vorbi, aici, și despre alte ramuri ale științei, precum: chimia, geologia, astronomia, fizica etc., care toate, în interiorul și chiar exteriorul lor, au dat naștere unor clasificări ierarhice complexe. Într-un sens înglobator, întreg universul, datorită organizării sale, poate fi supus clasificărilor din multiple puncte de vedere, atât la nivelul macro, cât și la nivelul micro, rezultând categorii, sisteme, grupuri, clase, genuri, specii, subspecii, tipuri, soiuri etc. Organizarea categorial-ierarhică pare a fi o trăsătură caracteristică și omniprezentă în univers.

Așadar, la acest nivel superior de abstractizare, mintea umană nu poate fi considerată o cauză, care generează efecte în alte sisteme exterioare, ci mai degrabă un efect, care manifestă o influență

---

[47] Termenul „critical thinking” se referă la un anumit mod de gândire care este clar, rațional, argumentat, precis etc.

[48] În capitolul anterior *Un aspect invariabil* am încercat să evidențiez tocmai această strânsă relație ca fiind definitorie pentru conceptul de *stil*.

venită din exterior. În acest sens, ne putem lesne imagina cum Legile intrinseci ale Naturii sau ale Universului – legi care, alături de alte necunoscute și chiar algoritmul funcției corticale amintit, ne eludează încă înțelegerea – au creat, de-a lungul trecerii timpului, întreaga lume observabilă. Această lume, se pare, s-a auto-organizat în sisteme ierarhice tot mai complexe, datorită unor procese evolutive intrinseci existenței sale. Într-un anumit punct al macro-istoriei, în cadrul biosferei de pe Terra, a apărut treptat un anumit organ specializat care să poată „înțelege" lumea înconjurătoare, și anume creierul. Din moment ce lumea este organizată în felul în care este, adică ierarhic, creierul, care are rolul de a o „înțelege", trebuie să fie „proiectat" întocmai pentru acea lume, iar acea structură s-a dovedit a fi tot ierarhia. În cuvintele deja citate[49] ale lui Hawkins[50]: „structura ierarhică a lumii înconjurătoare este oglindită în structura ierarhică a cortexului". Aş continua spunând că, la rândul ei, structura ierarhică a cortexului este oglindită în structura ierarhică a percepției propriu-zise, stilul fiind o parte integrantă a sa.

Consider că toate cele expuse până aici, incluzând și observațiile prezentate în capitolul anterior, dezvăluie o puternică legătură între ceea ce numim *stil* și procesele inerente minții, de clasificare, ierarhizare, recunoaștere de tipare, grupări gestaltiste etc. Astfel, ca prim pas în definirea stilului, voi spune că ***stilul este clasificare, ierarhie, tipar, model, pattern***[51].

Dacă sensul termenului s-ar limita la această afirmație, stilul ar fi aplicabil în orice domeniu, la orice nivel, din orice perspectivă, ar fi stil peste tot și totul ar avea stil, ceea ce, în mod cert, nu este conform realității. Să comparăm, de exemplu, un banal copac cu o sculptură. Dacă despre sculptură oricine ar susține imediat că are stil, despre copac, în schimb, foarte puțin probabil ca cineva să admită așa ceva, deși ambele au trăsături, tipare caracteristice care le plasează într-un context categorial-ierarhic. Deci, asupra termenului de *stil* se aplică implicit anumite restrângeri referențiale, limitarea producându-se, aparent, mai întâi la nivelul creației și activităților umane. În definiția pe care Meyer a dat-o stilului (citat discutat și la p. 16), acesta subliniază, printre altele, faptul că stilul poate exista doar „în comportamentul uman sau în creațiile produse de comportamentul uman"[52]. Așadar, ***stilul este omul***.

Dar, dacă analizăm cu atenție noua situație creată prin restrângerea ariei referențiale doar la om, se poate observa că există totuși aspecte pe care, în general, nu le asociem cu ideea de stil, deși poate ar trebui. De exemplu, să aducem în discuție personalitatea umană. Aceasta reprezintă o sumă de trăsături de caracter, un mod personal de a gândi, de a vorbi și – de ce nu? – un mod personal de a se mișca și gesticula etc. Chiar dacă acest ansamblu de aspecte caracteristice ar putea constitui un „stil", nu-l numim în mod curent așa, ci mai degrabă „felul de a fi", „eul", „personalitatea" etc.

Un fapt curios în acest sens se relevă în cadrul lingvisticii, unde există o întreagă ramură intitulată tocmai stilistica limbajului. Mai mult, în cadrul acestei stilistici, există o tehnică specifică intitulată *stilometrie*, ce propune o analiză statistică și comparată detaliată a aspectelor particulare de exprimare, formulare, construcție a frazelor, a ticurilor verbale, chiar și construcția logică a

[49] Vezi p. 21.

[50] Jeff Hawkins, Sandra Blakeslee, *On Inteligence*, [**38**], p. 84.

[51] Probabil în viitor, când știința va descoperi secretele acelui algoritm multifuncțional al cortexului, va purcede în a clarifica terminologic toate subtilitățile mecanismelor sale, subtilități la care fac referire acum dar într-un mod nu tocmai precis.

[52] Leonard B. Meyer, *Style in Music*, [**51**], p. 3.

discursului verbal etc. (adică aspecte ale personalității), destinată individualizării autorului unei anumite creații (literare, muzicale, artistice, științifice etc.), determinând astfel și autenticitatea istorică sau situațiile de plagiat. Așadar, dacă o ramură a științei care studiază anumite aspecte caracteristice ale personalității umane deține chiar în denominația sa cuvântul „stil” (stilistica limbajului, stilometrie), aceasta poate însemna doar că între personalitate și stil există o strânsă legătură.



Fig. 7: O vitrină a bine-cunoscutului magazin parizian BHV, care afirmă: „călătoriile dumneavoastră au stil” (în original: „Vos voyages ont du style”).

Dacă tot am reintrat pe tărâmul științei, aceasta nu face uz prea frecvent de termenul „stil”, preferând alți termeni cu destinație specifică sau mai generală, precum „trăsături caracteristice”, „aspecte specifice”, „tipar comportamental”, „profil psihologic” etc. Totuși, alături de termenii de stilistică și stilometrie, există și alte contraexemple din domeniul științei, anume stilul de redactare științific sau stilul de a cita, în lucrările științifice[53]. Iată că se conturează un tipar: toate contraexemplele amintite (stilistica limbajului, stilometrie, stil de redactare și citare) țin de limbă și limbaj. Dacă privim mai atent această afirmație, o putem adânci observând că stilistica și stilometria studiază îndeosebi literatura (aria lor preferată de aplicare, deși ar fi relevante și muzica, pictura etc.), iar „stilul științific” pare a se fi născut pe filiera aceluiași domeniu al literaturii prin intermediul unei comparații între toate stilurile de exprimare în scris (stil poetic, epic, epistolar, jurnalistic, științific etc.). Deci legătura termenului stil cu lumea științei are drept catalizator literatura!

Schimbând domeniul, în cadrul activităților fizice ale omului nu, orice acțiune poate avea stil. Nu cred că vor fi multe persoanele care consideră un anumit fel de a te ridica, a te așeza, a muta, a curăța, a citi, a cumpăra, a călători[54] etc., ca fiind un „stil”. Totuși, în domeniul sportului de exemplu, termenul „stil” apare destul de frecvent, în special în cadrul sporturilor olimpice: înot, ridicarea de greutăți, aruncarea discului etc., și mai ales în artele marțiale, devenind chiar arhiprezent, dacă intrăm pe tărâmul dansului, chiar și sportiv. Remarcând această dispunere treptat crescândă, am putea presupune că termenul de stil apare din ce în ce mai des cu cât ne apropiem de zona artei.

Surprinzător, toate exemplele aduse până acum în discuție confirmă ipoteza că incidența utilizării termenului de stil crește cu cât ne apropiem de zona artei, aspect ce devine astfel esențial în delimitarea ariei referențiale a stilului. Mai întâi am propus o comparație între un copac și o sculptură concluzionând că doar sculptura poate avea stil. Din noua perspectivă generată de ipoteza de mai sus, putem reinterpreta exemplul, gradat, în felul următor: un copac, fiind un produs al naturii nu poate avea stil/stiluri; un toiag sau un mâner de pildă, ar putea avea stil dacă există și intenții artistice asociate celor inițiale strict utilitare; iar sculpturii, fiind generată exclusiv de impulsul artei, i se poate asocia nemijlocit un stil. În cadrul celorlalte exemple propuse (din sfera limbajului și a mișcării), la

[53] În literatura științifică anglo-saxonă, acestea sunt denumite „citation styles” sau „reference styles” (APA, MLA, Chicago, Turabian, Harvard etc.).

[54] În anumite situații, se pare că totuși călătoriile pot avea stil… (vezi fig. 7).

fel, adică în context non-artistic, termenul de stil este mai rar folosit (limbajul curent sau mersul obișnuit pe stradă nu au stil), iar îndată ce contextul devine mai „artistic”, stilul apare mai frecvent (stilul este omniprezent în literatură, poezie, teatru, dans, patinaj artistic etc.). Sunt interesante situațiile în care unei activități considerate ca fiind „non-artistice”, i se atribuie anumite valențe artistice și, implicit, i se poate atribui și stil (de exemplu „călătoriile pot avea stil”, vezi fig. 7).

În mod ideal, odată ce a fost adus în discuție, termenul de *artă* ar trebui definit, dar, asemenea stilului, genului și a multor alți termeni folosiți în mod curent, arta este un termen vag, extrem de greu de conturat cu precizie. Drept urmare, nu voi încerca să-l definesc aici, voi sublinia doar succint faptul că *meșteșugul* și mai ales *creativitatea*, sunt aspecte esențiale ale artei, care, cu cât sunt mai prezente, cu atât ne apropiem mai mult de artă; iar cu cât ne apropiem mai mult de artă, ne apropiem de stil. Deci, ***stilul este artă***.

Fiindcă punctul final declarat al subcapitolului de față este o definiție a stilului, voi propune aici un enunț care să sintetizeze viziunea proprie asupra conceptului de *stil*, bineînțeles fără pretenția de a exclude alte opinii:

> ” Stilul este o consecință directă a funcției comparative inerente minții și reprezintă acel ansamblu de trăsături caracteristice ale unei creații/activități artistice, pe baza căruia se realizează procesul clasificării/ierarhizării acestora. ”

Pentru a contextualiza această definiție în cadrul concepției proprii asupra stilului, aș recurge la o analogie similară cu cea a lui I. L. Caragiale, citată deja la p. 13, raportând muzica la domeniul înrudit al ingineriei de sunet.

Analogie explicativă[55]

Să ne închipuim un impunător pupitru de mixaj, cu nenumărate potențiometre, atât liniare, cât și rotative, selectoare, butoane, *led*-uri etc. Pentru o și mai potrivită corespondență, să ne imaginăm că mixerul nostru este unul modern, digital, cu potențiometre motorizate, controlabil prin *software*, aspectul important aici este tehnologia numită: „*mixer automation*”[56], care dă impresia că potențiometrele se mișcă singure. Continuând exercițiul nostru de imaginație, să spunem că fiecare dintre aceste potențiometre, selectoare etc., reprezintă câte un parametru muzical/stilistic, iar pozițiile

[55] Concepția asupra stilului pe care urmează s-o expun, nu analogia în sine, este în mod neașteptat similară cu cea expusă de Lucian Blaga, în *Orizont și stil* [**15**] – spun „neașteptat”, deoarece am cunoscut-o ulterior formării concepției proprii) și voi sublinia pe alocuri această legătură.

[56] Pe scurt, posibilitatea creării unui „program coregrafic” al tuturor elementelor mobile ale mixerului (potențiometre, *led*-uri etc.), care să fie reprodus fidel de către mixer în mod independent, fără intervenție exterioară. Această scurtă explicație nu se dorește a fi o definiție, ci mai degrabă o simplificare care să fie suficientă prezentului context. Iată un exemplu video edificator [**96**]: https://www.youtube.com/watch?v=ahbiJUZMrNM.

sau starea tuturor acestor variabile într-un anumit interval temporal este stilul[57]. Compozitorul poate, astfel, să-și definească stilul prin selectarea, în cadrul complexului nostru mixer, a timbrurilor/instrumentelor dorite, să controleze sunetele produse, intensitatea lor, durata lor, suprapunerea lor; și, la un nivel superior ierarhic, motivele folosite, ritmurile, modurile, acordurile, centrul tonal, densitatea, expresia și chiar categoria estetică etc.

Fiecare compozitor preferă (sau evită) să lucreze cu anumite variabile ale pupitrului, iar cu oricare variabilă ar fi să lucreze, o va mânui în felul lui propriu și caracteristic. Astfel, se conturează un set de preferințe, pe care îl numim stilul personal al respectivului autor. De asemenea, la un nivel mai general, se reliefează anumite preferințe comune mai multor creatori, care, astfel, dau naștere unor școli de creație, curente, epoci stilistice etc. Această tendință de uniformizare interioară a limbajului muzical se poate remarca de-a lungul întregii istorii în toate ariile geografice și se datorează foarte probabil fenomenului, încă neînțeles în întregimea și complexitatea sa, al interacțiunii și interinfluențării sociale[58]. Toate macro-categoriile stilistice existente (școli, curente, epoci etc.) s-au format în cadrul unor grupuri sociale bine închegate alcătuite pe anumite criterii: social-ierarhice, geografice, etnice, naționale, culturale, religioase etc. Fiecare categorie stilistică tinde să se uniformizeze înlăuntrul ei, dar și să se diferențieze față de altele, cu atât mai mult cu cât interacțiunea dintre acestea este mai mică[59].

Deci, se poate afirma că procesul treptat și continuu de omogenizare stilistică, fie la nivel individual, fie în cadrul unui grup social închegat, este un aspect „sine qua non” al fenomenului muzical. Mai mult, omogenitatea unei lucrări, a creației unui compozitor sau a unui grup de

---

[57] Corespondentul acestui concept ierarhic, în cadrul viziunii lui Blaga, ar fi „matricea stilistică”, ce este determinată de o serie de „factori”, numiți și agenți, potențe, determinante, organizați în două categorii, adică: „de prim ordin” și „secundari”. Evident, perspectiva generală este una filosofic-poetică, spre deosebire de cea științific-muzicală pe care o reprezint, iar, în acest sens, corespondența nu este, și nu poate fi, perfectă. Totuși, în esență, logica ierarhică este aceeași. Iată un întreg pasaj explicativ similar opiniei proprii:

> ” Două diverse stiluri pot să se distanțeze prin toți factorii lor determinanți, sau numai prin unul sau câțiva factori secundari sau primari, sau prin factori cu totul accidentali. Două stiluri pot să se deosebească printr-o parte din factorii primari și să se asemene prin factori secundari, sau invers: două stiluri pot să se deosebească numai prin factori secundari și să coincidă prin factorii primari. ”
>
> Lucian Blaga, *Orizont și stil*, [**15**], p. 169.

[58] În acest sens, Blaga spune următoarele:

> ” De obicei, o matrice stilistică variază de la individ la individ, într-un anume loc și într-o anume epocă, numai prin determinante cu totul secundare sau accidentale; în cheagul ei, această matrice stilistică rămâne însă de obicei aceeași în cadrul unei întregi colectivități. Uneori dintr-o „matrice stilistică” dispar anume determinante mai labile, putând să fie înlocuite, de la individ la individ, cu altele. După părerea noastră se depune o insistență cu totul nefolositoare când, pentru explicația unor asemănări stilistice, se recurge numaidecât la „imitație”. Explicația prin „imitație” este adesea numai un regretabil semn de lene a inteligenței critice. ”
>
> Lucian Blaga, *Orizont și stil*, [**15**], p. 180-181.

[59] Aceste interacțiuni și mecanismul funcționării lor ar merita, poate, mai multă atenție din partea cercetătorilor. La nivel muzical, acestea sunt studiate îndeosebi de către etnomuzicologie (fiind interesată de numeroasele variante ale unei singure creații populare, răspândirea sa geografică, socială etc.), iar în sens general, de către sociologie, așa-numita memetică (pornind de la conceptul de „memă”, lansat în 1975 de către Richard Dawkins) și, tangențial, de către istorie.

compozitori, este, din punct de vedere estetic, o trăsătură foarte apreciată! Absolutizând acest raționament, s-ar putea ajunge la concluzia că o lucrare muzicală este cu atât mai valoroasă cu cât este mai uniform omogenă; adică, în termenii analogiei noastre, cu cât potențiometrele mixerului rămân mai mult în aceeași poziție sau păstrează strict logica mișcării începute, cu atât ne apropiem de ideal. Dar uniformitatea în sens exacerbat duce inevitabil la predictibilitate și monotonie, trăsături care nu sunt tocmai apreciate, deși există viziuni estetice care încearcă să le valorifice, ca, de exemplu, John Cage în lucrarea *ASLSP,* adică *As SLow aS Possible*.

În direcția opusă, noutatea/surpriza/contrastul sunt și ele, alături de omogenitatea stilistică, aspecte esențiale și universal apreciate ale muzicii, dar, absolutizând acum acestea, rezultatul ar fi la fel de indezirabil: situația în care contrastul se permanentizează fără a crea în ansamblu unitate stilistică[60] sau, altfel spus, variabilele mixerului se mișcă veșnic altfel, fără tipare clare, recognoscibile, nu este viabilă. Contrabalansarea celor două aspecte diametral opuse ale muzicii devine, astfel, singura soluție posibilă și trebuie realizată de către compozitor în așa fel încât, pe o axă cuprinsă între uniformitate totală și permanentă noutate, să prevaleze o stare de echilibru. Ștefan Niculescu exprimă în mod similar aceeași idee, dar din perspectiva teoriei informației:

> ” Se știe că informația nulă, zisă banală, corespunde ordinii depline, iar informația maximă sau bogată corespunde dezordinii. Ordinea și informația se află într-un raport invers proporțional: când una crește, cealaltă scade. Muzica „bună” s-ar plasa, deci, undeva la mijloc: o combinație de jumătate ordine cu jumătate dezordine!
> ”
>
> Ștefan Niculescu, *Local și global în muzică*, [**57**], p. 21.

Revenind la analogia noastră, unii dintre compozitori (sau cercetători, interpreți etc.) au aptitudinea de a scrie muzică și în alte sfere stilistice decât în stilul personal. Această aptitudine este extrem de utilă în condițiile realizării, de exemplu, a unor exerciții în stil, ale imitării unui anumit compozitor, unei perioade, epoci etc., sau în contextul continuării unor opere lăsate neterminate, precum este cazul *Artei fugii* a lui Bach (există numeroase încercări de finalizare a ciclului), al *Requiem*-ului lui Mozart (pe lângă finalizarea realizată de către Süssmayr, există și numeroase alte încercări, dintre care o amintesc pe cea a lui Robert Levin), al operei *Turandot* a lui Puccini (cu variante propuse de către Franco Alfano, Janet Maguire și Luciano Berio), al *Concertului de violă* al lui Bartók (finalizat de către Tibor Serly), al mai multor opusuri ale lui Enescu (îi putem aminti aici pe Pascal Bentoiu și Cornel Țăranu, care au finalizat mai multe lucrări lăsate neterminate).

Există și cazuri în care anumiți autori încearcă să atribuie lucrări ale lor unor maeștri consacrați, pentru a obține astfel atenția publicului și a comunității artistice. Un exemplu este bine-cunoscutul *Adagio* atribuit în mod fals lui Tomaso Albinoni, compus fiind de către Remo Giazotto, un muzicolog al secolului XX. Cine știe câte astfel de lucrări sau manuscrise ulterior descoperite mai

---

[60] Într-o concepție foarte apropiată de cea personală, Blaga consideră că:

> ” […] nu există vid stilistic. Ceea ce pare lipsă de stil nu e propriu-zis „lipsă” ci mai curînd un amestec haotic de stiluri, o suprapunere, o interferență.
> ”
>
> Lucian Blaga, *Orizont și stil*, [**15**], p. 6.

există și câte sunt atribuite unor mari compozitori, deși, în realitate, sunt ale unor „necunoscuți”? Poate că o analiză stilistică detaliată – s-o numim „stilometrie muzicală” – ar putea devoala adevărul.

STILUL CA PARAMETRU

(O idee cu rădăcini istorice adânci)

CĂTRE O STRATEGIE COMPONISTICĂ „STILOCENTRICĂ”

În spiritul analogiei anterioare, să ne imaginăm următorul scenariu: în mijlocul unei zone uniforme din punct de vedere stilistic, apare un element nou, o schimbare. Să zicem că un anume potențiometru singular, mai puțin semnificativ, este adus într-o poziție nouă sau face o mișcare diferită față de contextul precedent. Putem spune că am ieșit din stil? Nicidecum! Stilul este suficient de flexibil pentru a putea accepta mici abateri fără a-și schimba esența. În acest caz, vorbim despre o noutate subtilă, un aspect nelipsit din cadrul multor categorii muzicale, indiferent de autori și perioadă istorică. Această schimbare este mult prea mică pentru a considera fragmentul neunitar stilistic. Dar dacă mai multe dintre variabilele pupitrului își schimbă poziția sau mișcarea? Putem atunci spune că am ieșit din stil? Aș opina că nu, deoarece este vorba doar despre o noutate mai mare, un contrast care, în contextul tuturor variabilelor mixerului nostru, nu produce încă o schimbare stilistică semnificativă. Dar dacă, într-un anumit moment, foarte multe sau chiar toate variabilele sunt angrenate într-o schimbare majoră? Ce se întâmplă atunci? Datorită acestui contrast foarte pregnant, segmentul nostru muzical nu poate fi considerat unitar stilistic. S-a creat astfel o separare, o demarcație, o veritabilă ruptură stilistică, la fel cum apăsarea unui anumit buton pe mixer – de exemplu „*load preset*” – încarcă instantaneu alte setări/preferințe, modificând implicit și poziția variabilelor relevante. În acest moment, întrebarea centrală este dacă o lucrare muzicală ar putea avea personalitatea sa proprie bineînchegată, odată ce a înglobat o astfel de ruptură interioară.

Un argument favorabil ar fi faptul că majoritatea compozitorilor utilizează în mod curent contrastul pentru a delimita secțiunile sau segmentele formale ale pieselor/lucrărilor lor, deci, în mod logic, prin contraste mai pregnante, această structurare interioară s-ar putea sublinia și mai bine. Astfel, din perspectiva percepției formei muzicale, utilizarea „rupturilor stilistice” ar fi chiar foarte avantajoasă[61]! Apoi, într-o cheie tehnic-istorică, nu sunt, oare, aceste rupturi o evoluție firească în complexitate a contrastelor de intensitate, densitate, centri tonali, expresie etc.[62], care constituie, de fapt, dramaturgia muzicală? De ce n-ar fi ele abordabile?

Aș reitera aici opinia lui Blaga[63] conform căreia: „ceea ce pare lipsă de stil nu e propriu-zis «lipsă», ci mai curând un amestec haotic de stiluri”. Exprimarea autorului pare a lăsa loc interpretării că, de fapt, „amestecul haotic” este cel asupra căruia planează conotația peiorativă, și nu neapărat alăturarea de stiluri în sine. Altfel spus, nimic nu ar împiedica existența unui amestec „organizat” de stiluri. Creațiile multor compozitori constituie bune exemple în acest sens, deoarece înglobează mai

[61] Voi discuta mai pe larg această problemă, oferind și exemple muzicale concrete, în cadrul subcapitolului *Stilul ca factor determinant al formei* la p. 56.

[62] Adică exact scenariul evolutiv de mai sus, de la care am pornit.

[63] Vezi nota de subsol 60 de la p. 38.

multe influențe stilistice, fără însă a pierde din unitatea stilistică generală. De pildă, W.A. Mozart și-a conceput *Misa în do minor* într-un ethos general religios-arhaizant, dar cu numeroase elemente specifice Barocului italian sau francez, nelipsind nici elemente ale stilului galant, ale operei etc. Am dedicat un întreg capitol unor astfel de exemple[64].

Alături de scenariul precedent, unde ne-am imaginat o „ruptură stilistică", se pot concepe multe alte scenarii. De ce, de exemplu, n-ar fi realizabilă o trecere treptată de la un stil la altul, construită pe parcursul unui anumit interval de timp? Sau de ce n-ar fi posibilă o suprapunere a două sau mai multe planuri stilistice diferite? Ar fi posibilă contopirea de stiluri și ce ar rezulta în urma acestui proces? Prin intermediul unor stiluri bine statornicite geografic și istoric s-ar putea face referiri culturale precise, foarte utile în contextul unor lucrări programatice, sau, în sens opus, s-ar putea căuta stiluri noi, încă „neauzite", care, poate, cândva, vor deveni la rândul lor repere. Exprimarea concretă a acestor referiri culturale poate fi realizată ca parafrază – adică prezentarea unui anumit stil dintr-o perspectivă stilistică diferită, proprie celui care îl prezintă și nu a autorului original – sau ca citat – preluarea mot-à-mot a unui pasaj muzical reprezentativ. Enumerarea de idei ar putea continua, sugerând, prin multitudinea de opțiuni disponibile și numeroasele realizări muzicale concrete de-a lungul istoriei[65], că, într-adevăr, stilul poate fi considerat un parametru al discursului muzical. Pornind de la această constatare, mi-am conturat treptat strategia componistică proprie, care, datorită faptului că pune în centrul atenției parametrul stilistic, s-ar putea numi „stilo-centrică".

Această strategie nu mă plasează nicidecum în poziția descoperitorului, ci mai degrabă în cea a continuatorului unor idei și al unor practici muzicale profilate de-a lungul timpului în cadrul muzicii culte vest-europene, și nu numai, pe care voi încerca să le punctez în următoarele două subcapitole.

DEMERSURI TEORETICE PREMERGĂTOARE

Urmărind întreg firul istoric al muzicii culte europene, cu cât ne apropiem mai mult de prezent, observăm o tendință din ce în ce mai accentuată de individualizare și fragmentare stilistică. Dacă, în trecut, se conturau anumite direcții stilistice de largă răspândire, comune mai multor compozitori, azi, ideea unui stil comun este mult mai puțin reprezentativă. Cu cât ne apropiem de prezent, întâlnim tot mai frecvent situații în care creația unui singur autor – sau chiar o anumită lucrare – conține multiple direcții stilistice. Se poate remarca, de pildă, în perioada Renașterii, un limbaj stilistic relativ unitar în cadrul întregii epoci[66]. În Romantism, apare ideea creatorului individualizat, cu propria sa personalitate stilistică, iar apoi, înspre contemporaneitate, coeziunea tinde să dispară, lăsând în locul său o multitudine de micro-stiluri, direcții, tehnici, maniere etc., toate diferite. Dacă, în Renaștere, putem vorbi despre puține cazuri de divergență stilistică, precum este creația lui Gesualdo da Venosa, astăzi, această tendință divergentă domină, culminând în așa numitul

[64] Vezi *Exemple muzicale relevante* la p. 43.

[65] *Exemple muzicale relevante* la p. 43.

[66] Această unitate a fost împlinită pornind din perimetrul muzicii sacre, prin instituirea stilului palestrinian ca un veritabil „cod de bună purtare" în compoziție, prefigurat în creația reprezentanților școlii franco-flamande și apoi a școlii romane (Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Josquin des Prés, Jacques Arcadelt, Tomas Luis de Victoria, Giovanni Pierluigi da Palestrina ș.a.).

Postmodernism, cu lucrări precum *Simfonia* de Luciano Berio sau *Musique pour les soupers du Roi Ubu* de Bernd Alois Zimmerman, în cadrul cărora găsim un foarte dens amalgam de stiluri.

Odată cu progresiva diversificare stilistică a muzicii culte, stilul a primit din ce în ce mai multă atenție, în sens științific-analitic, din partea compozitorilor și muzicologilor. Din păcate, majoritatea scrierilor care aduc în discuție aspecte ale utilizării muzicale a stilului se referă îndeosebi la polistilismul specific secolelor XX și XXI. În plus, de cele mai multe ori, abordarea acestui subiect este doar tangențială, reprezentând un singur punct de discuție din cadrul unui demers centrat pe unificarea/ordonarea istoric-estetică a haosului generat de curentele artistice recente (sau actuale), precum *Modernismul* și *Postmodernismul*. S-ar putea enumera mai multe cercetări remarcabile de acest fel[67], dar relevanța lor în contextul lucrării de față este limitată.

Ideală ar fi, aici, o cercetare centrată exclusiv pe problematica stilului și a utilizării sale în context muzical, urmărindu-i evoluția pe parcursul epocilor stilistice, dar câte cunosc, încă nu există decât la nivelul unor pași valoroși în această direcție. Mă refer la articolul *Polystylistic Tendencies in Modern Music*[68], unde Alfred Schnittke, bazându-se pe creația contemporanilor săi, a încercat să extragă reguli și principii de utilizare a mai multor stiluri în cadrul aceleiași lucrări, clădind, sub eticheta de „metoda polistilistică”[69], un veritabil sistem componistic. El delimitează două principii – sau mai degrabă tehnici – care stau la baza acestuia, și anume principiul citatului și principiul aluziei:

” By the polystylistic method I mean not merely the “collage wave” in contemporary music but also more subtle ways of using elements of another’s style. And here it is essential at once to distinguish two different principles: the principle of quotation and the principle of allusion.

The principle of quotation manifests itself in a whole series of devices, ranging from the quoting of stereotypical micro-elements of an alien style, belonging to another age or another national tradition (characteristic melodic intonations, harmonic sequences, cadential formulae), to exact or reworked quotations or pseudo-quotations. […]

In the same category may be placed the technique of *adaptation* – the retelling of an alien musical text in one’s own musical language (analogous to modern

Prin metoda polistilistică, nu mă refer doar la „curentul colajului” din cadrul muzicii contemporane, ci și la modalități mai subtile de utilizare a elementelor de stil ale altor compozitori. Aici este esențial să distingem între două principii diferite: principiul citatului și principiul aluziei.

Principiul citatului se poate manifesta în mai multe feluri, de la citarea de microelemente stereotipice ale unui stil străin, care fac parte dintr-o altă epocă sau tradiție națională (intonații melodice caracteristice, secvențe armonice, formule cadențiale), până la citate exacte, prelucrate sau pseudo-citate. […]

În aceeași categorie, s-ar putea plasa tehnica *adaptării* – repovestirea unui text muzical străin cu ajutorul propriului limbaj muzical (fapt analog cu adaptările literare moderne ale unor subiecte străvechi) sau o

[67] De exemplu: *Postmodern Music/Postmodern Thought* editat de către Judy Lochhead și Josept Auner [**44**], sau *Rethinking Music* editat de către Nicholas Cook și Mark Everist [**25**], etc.

[68] Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, [**69**], capitolul 17.

[69] În original: „the polystylistic method”.

literary adaptations of ancient subjects) or a free development of alien material in one's own style: […]

And finally, to this category belongs the quotation not of musical fragments but of the technique of an alien style. For example, the reproduction of the form, rhythm, and texture of music of the seventeenth and eighteenth centuries, and earlier periods, by the neoclassicists (Stravinsky, Shostakovich, Orff, Penderecki) […].

The principle of allusion manifests itself in the use of subtle hints and unfulfilled promises that hover on the brink of quotation but do not actually cross it. […]

dezvoltare liberă a unui material străin într-un stil propriu: […]

În cele din urmă, acestei categorii îi aparține și citarea unei anume tehnici specifice unui stil străin, nu doar a unor fragmente muzicale. De exemplu, reproducerea formei, ritmului și texturii muzicii secolelor XVII-XVIII și perioadele premergătoare, de către neoclasici (Stravinski, Șostakovici, Orff, Penderecki)[70] […].

Principiul aluziei se manifestă prin inserarea de subtile sugestii și promisiuni neînfăptuite, care se află la limita citatului, dar totuși nu depășesc concret acea limită. […]

”

Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, [**69**], p. 87-88.

Deși titlul articolului sugerează strict o aplecare asupra polistilismului în cadrul muzicii moderne, în realitate, Schnittke depășește limita temei propuse, încercând, mai întâi, să releve rădăcina istorică europeană a metodei polistilistice, iar apoi, să expună problemele pe care această nouă direcție le ridică:

”

Polystylistic elements have long existed in European music – not just overtly in parodies, fantasies, and variations but also at the heart of monostylistic genres […]. But the conscious adoption of the polystylistic method never went beyond the idea of "variations on someone's theme" or "imitations of someone." The breakthrough into the polystylistic method proper originated in the particular development in European music of a tendency to widen musical space. The tendency toward organic unity of form, which supplemented this dialectically, revealed laws by which one could conquer this new musical space. What

Elemente polistilistice au existat de mult timp în muzica europeană – nu doar fățiș, în parodii, fantezii și variațiuni, dar și în cadrul genurilor monostilistice […]. Dar adoptarea conștientă a metodei polistilistice nu a mers niciodată mai departe de ideea de „variațiuni pe tema cuiva" sau „imitarea cuiva". Trecerea către adevărata metodă polistilistică s-a înfăptuit datorită tendinței specifice a muzicii europene de a-și lărgi spațiul muzical. Tendința către o unitate organică a formei, care o completează dialectic pe precedenta, a dezvăluit legi prin care acest nou spațiu muzical poate fi cucerit. Ceea ce

[70] Grafia numelor este cea curentă în spațiul românesc.

is special about the present situation is the fact that another dimension of music has been discovered – but its laws are unknown.

We do not know how many levels of stylistic polyphony the listener can perceive simultaneously. Neither do we know the laws of collage montage and gradual stylistic modulation – do they in fact exist? We do not know where the boundary lies between an eclectic and a polystylistic method, or between the polystylistic method and direct plagiarism.

este special în situația actuală este faptul că o nouă dimensiune a muzicii a fost descoperită, – dar legile ei sunt necunoscute.

Nu știm câte niveluri polifonice stilistice pot fi percepute concomitent de către ascultător. Nici legile montajului de colaje sau ale modulației stilistice treptate nu le cunoaștem; de fapt, vor fi existând acestea? Nu știm care sunt granițele între o metodă eclectică sau una polistilistică, între metoda polistilistică și plagiat pur și simplu.

”

Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, [**69**], p. 89.

În creația sa muzicală și teoretică, Schnittke a apelat frecvent la ideea de polistilism fiind considerat „părintele” acesteia, însă el însuși afirmă într-un interviu că, de fapt, nu a inventat-o, ci doar i-a conștientizat existența și, apoi, a teoretizat-o și utilizat-o.

” The phenomenon of “polystylistics” in music existed long before I started to use the word and thought about the interaction of musical material in different styles. The first twentieth-century composers to make use of it were Ives and Mahler. And among the serialists one of the first to use it was Bernd Alois Zimmermann. And Henri Pousseur was fascinated by it – in the general context of serial organization he employs a whole system of interacting styles from different periods. The tonal quotations were like fragmentary remnants of a tonal world that had been absorbed into atonal music. Then came Luciano Berio’s Symphony and many other works that used musical quotations.

Fenomenul „polistilismului” în muzică a existat cu mult timp înainte să folosesc eu cuvântul și să mă gândesc la interacțiunea unor materiale muzicale în stiluri diferite. Primii compozitori ai secolului XX care l-au utilizat au fost Ives și Mahler. Dintre serialiști, printre primii care l-au folosit a fost Bernd Alois Zimmermann. Și Henri Pousseur a fost fascinat de aceasta; în contextul general serial, el utilizează un întreg sistem de interacțiune între stiluri din diferite perioade. Citatele din sfera tonală a muzicii au fost precum rămășițe fragmentare ale unei lumi tonale, care a fost absorbită în cea atonală. Apoi a urmat *Sinfonia* lui Luciano Berio și multe alte lucrări care au uzitat citate muzicale.

”

Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, [**69**], p. 17.

Sunt mulți compozitorii care au abordat, într-un fel sau altul, problema pluralității stilistice, chiar și conceptual-teoretic[71], dar viziunea cea mai cuprinzătoare și integratoare, atât artistic-creativă, cât și teoretică, asupra acestui fenomen, o găsim la Schnittke. Tocmai din acest motiv, am dedicat atâtea rânduri exclusiv concepției sale, pe care, în mare măsură, o împărtășesc. O continuare a viziunii sale unificatoare găsim, în prezent, în cercetările asupra fenomenului *Crossover* și *Fusion*, apoi în teoretizarea conceptului de *World Music*, în cercetările etno-folclorice din spațiile culturale cele mai exotice și mai ales în încercarea de integrare categorială a tuturor stilurilor și genurilor muzicale într-o singură macro-ramură a artelor, fie pe criterii strict muzicale, fie pe criterii geografic-istorice.

Într-o perspectivă dinamică, temporal-istorică asupra emancipării treptate a stilului, în acest moment se pare că suntem într-o veritabilă epocă a interferențelor, a conceptelor de *Fusion* și *Crossover*; am trecut prin – sau poate suntem încă în – Postmodernism, cu obișnuitele citate muzicale și alăturări stilistice contrastante, unde un termen precum „polistilism” este omniprezent. Mergând înspre trecut, este evident că acești termeni nu au existat, dar, oare, fenomenul în sine era prezent? Sunt acești termeni, oare, o invenție a modernității sau au viețuit *incognito* mai de demult, fără a fi definiți ca atare? Schnittke consideră că fenomenul a existat de mult timp în muzica cultă vest-europeană, opinie pe care o împărtășesc, urmând ca, mai departe, să o argumentez prin exemple concrete.

EXEMPLE MUZICALE RELEVANTE

Suita

Uneori, ceea ce, la o primă vedere, pare a fi unitar din punct de vedere stilistic, în realitate poartă amprenta pluralității stilistice. Un caz interesant în această direcție îl constituie suita de dansuri a Barocului. Deși, în Baroc, nu există propriu-zis o diferențiere stilistică distinctă între piesele constitutive ale suitei, nu putem ignora faptul că fiecare dans își trage originile dintr-o altă țară: *Allemande* – Germania, *Courante* – Franța, *Sarabande* – Spania, *Gigue* – Anglia, *Polonaise* – Polonia etc. Johann Sebastian Bach a scris suite engleze, franceze și germane (partite), fapt care demonstrează că ar exista diferențieri stilistice între acestea.

În această direcție, anumiți compozitori francezi compun lucrări vădit plurinaționale: Jean Baptiste Lully, în finalul comediei-balet *Le bourgois gentilhomme*, adaugă un *Ballet des nations*; Francois Couperin compune suita *Les nations*, iar Jean Philippe Rameau, în *Les Indes galantes*, împarte acțiunea operei în patru părți distincte, fiecare reprezentând o anumită lume exotică și fascinantă (Turcia, Peru, Persia, America de Nord). Bineînțeles că diferențele stilistice propriu-zise între națiunile evocate sunt relativ mici, limbajul fiind, după cum este de așteptat, cel al Barocului francez, pe întreg parcursul lucrărilor.

---

[71] În cazul lui Zimmermann putem vorbi despre *Klangkomposition*, o tehnică de înglobare a unor citate muzicale foarte diverse stilistic, Ligeti își creează adeseori suprafețele sonore „călcând în picioare” numeroase și diverse melodii până când acestea ajung o masă uniformizată, iar Berio, când vorbește despre celebra sa *Sinfonia*, exprimă o preferință pentru termenul de „referințe” în favoarea celui de „colaj”, fiindcă după părerea sa acesta din urmă presupune alăturarea fără legătură și sens unificator a unor fragmente muzicale disparate, etc.

Mai târziu, în cadrul baletelor romantice, regăsim aceleași alăturări plurinaționale. De exemplu, în baletul *Coppélia* de Léo Delibes, găsim mazurci poloneze (nr. 1 și 4), valsuri (nr. 2 și 19), o temă slavă (nr. 7), un ceardaș maghiar (nr. 8), un bolero spaniol (nr. 15), o gigă scoțiană (nr. 16). În *Spărgătorul de nuci* al lui Ceaikovski, în actul al II-lea, avem un *Grand divertissement* subîmpărțit în mai multe numere, dintre care unul este un dans spaniol (nr. 14), unul, arab (nr. 15) și altul, chinezesc (nr. 16). Tot la Ceaikovski, dar în *Lacul lebedelor*, remarcăm dansurile: maghiar (nr. 20), rusesc (nr. 20a), spaniol (nr. 21), napolitan (nr. 22) și mazurca (nr. 23).

Aceste intenții artistice, de a îmbina mai multe lumi stilistice într-o singură lucrare, vor fi pe deplin realizate mult mai târziu: Béla Bartók în al său *Microkosmosz* și, într-o mai mică măsură, în cele *44 de Duete pentru două viori*, unește sub aceeași cupolă dansuri maghiare, românești, slovace, sârbești, bulgărești, rutene, orientale etc.; Stravinski în *Histoire du soldat* face uz de trei dansuri: tango, vals și rag-time; iar Berio, în *Folksongs*, reunește patru piese din patru colțuri ale lumii: Scoția, America, Armenia și Sicilia.

Aș putea adăuga aici, mai mult ca fapt divers, și coloana sonoră a filmului *The Red Violin*, pentru care John Corigliano a primit un premiu Oscar în anul 2000. Firul epic urmărește parcursul unei viori celebre, din momentul creării sale în Cremona și până la vânzarea ei într-o licitație în Canada, trecând, odată cu scurgerea secolelor, prin mâinile unor instrumentiști de etnie germană, romă, engleză, chineză, și de-a lungul mai multor epoci stilistice. Muzica urmărește acest parcurs multicultural, deși într-o concepție mai degrabă unitar-neoclasică.

Compoziții omagiale

Dintre numeroasele exemple pe care ni le oferă istoria muzicii, anumite compoziții cu rol omagial conțin germenii stilului individual ai ambilor creatori, atât cel omagiat cât și cel care omagiază. Amintim câteva exemple: Marin Marais*: Tombeau pour Monsieur Lully*; Maurice Ravel: *Tombeau de Couperin*; *À la manière de Borodine*, *À la manière de Emmanuel Chabrier*; Claude Debussy: *Hommage à Rameau*; Robert Schumann: *Carnaval – Chopin*; Heitor Villa Lobos: *Hommage à Chopin*; Mauricio Kagel: *Ludwig van*; Manuel de Falla: *Hommage à Debbusy, pour le tombeau de Paul Dukas*; Georg Friederich Haas: *Hommage à Ligeti*; și chiar Francis Poulenc: *Hommage à Edith Piaf*. Deși uneori aproape imperceptibil, pluritatea stilistică își face totuși simțită prezența. Aș oferi drept exemplu, aici, piesele nr. 79 și 80 din *Mikrokosmosz* de Bartók, care surprind într-un mod simplu și firesc lumea bachiană a invențiunilor și ciclurile pianistice schumanniane:



Ex. 1: Bela Bartók, *Mikrokoszmosz*, [**9**], nr. 79, *Hommage à J. S. Bach*, măs. 1-3.



Ex. 2: Bela Bartók, *Mikrokoszmosz*, [**11**], nr. 80, *Hommage à Schumann*, măs. 1-4.

Variațiuni pe temele altor autori

Această categorie este strâns legată de cea precedentă, având, de asemenea, o componentă omagială. Din modul în care un anume compozitor prelucrează materialul tematic preluat de la un altul, primim indicii importante în direcția relevării esteticii și stilului acelui compozitor.

De exemplu, Max Reger este unul dintre compozitorii care pornește demersul variațional de la tema originală neschimbată[72], urmând ca, ulterior, în variațiuni să o prelucreze din plin. Această strategie se poate observa în *Fugă pe o temă de Telemann*[73], *Variațiuni și fugă pe o temă de Bach*[74], *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart*[75], *Variațiuni și Variațiuni și fugă pe o temă de Beethoven*[76]. În cazul acesteia din urmă, chiar dacă autorul și-a permis să transcrie tema originală pentru două piane și, ulterior, pentru orchestră, singura modificare reală față de model constă în eliminarea barei de repetiție:



Ex. 3: Ludwig van Beethoven, *Elf Neue Bagatellen op. 119*, [**14**], nr. 11, măs. 1-9.

În schimb, când contemporanul său Rahmaninov scrie variațiuni pe tema altui compozitor, preferă să nu o păstreze în forma ei originală, ci să o modifice pentru a fi mai aproape de stilul său

---

[72] Există, uneori, excepții, dar, într-o privire generală de ansamblu, acestea pot fi considerate nesemnificative.

[73] Tema preluată din G. P. Telemann, *Tafelmusik, partea a III-a, nr 1, Menuet*.

[74] Tema preluată din J. S. Bach, *Cantata BWV 128, partea a IV-a*.

[75] Tema preluată din W. A. Mozart, *Sonata K. 331*.

[76] Tema preluată din L. v. Beethoven, *Elf neue bagatellen, op. 119, nr 11*, [**14**].

propriu. În *Variațiuni pe o temă de Corelli*, el adăugă anumite acorduri dominantice explicite, dând, astfel, un aer mai romantic temei originale baroce:



Ex. 4: Serghei Rahmaninov, *Variațiuni pe o temă de Corelli*, [**64**], măs. 1-16.

Într-o altă lucrare, *Rapsodie pe o temă de Paganini*, Rahmaninov merge mai departe și dezvoltă intens tema bine-cunoscutului *Capriciu nr. 24*, până când ajungem aproape la limita recognoscibilității. Mulți alți compozitori s-au aplecat asupra acestei teme și, deloc surprinzător, strategiile lor sunt radical diferite. De pildă, Johannes Brahms a scris două seturi de variațiuni pe această temă. Dacă în primul s-a apropiat foarte mult de spiritul original romantic paganinian, în cel de al doilea, limbajul și structura muzicală sunt mult mai complexe. În ceea ce privește aranjamentele acestui capriciu, trebuie amintită și Școala de compoziție poloneză, cu reprezentanții ei de seamă: Karol Szymanowski (*Trois caprices de Paganini*, nr. III) și Witold Lutosławski (*Wariacje ne temat Paganiniego*). În ciuda unicității fiecăruia, între cei doi se conturează o legătură stilistică surprinzătoare, mărturie a unei continuități culturale remarcabile. Abordarea temei paganiniene nu se rezumă doar la sfera muzicii culte. Astfel, trebuie amintite realizările notabile ale lui Fazil Say (*Paganini variations*) și Benny Goodman (*Caprice XXIV*), în lumea jazzului. Iată cum una și aceeași linie melodică poate îmbrăca mai multe haine „stilistice” fără să-și piardă personalitatea.

Opera cu tematică exotică, extraeuropeană

Genul de operă constituie o bogată sursă de confluențe stilistice, care se datorează programatismului, prin sprijinul pe care îl oferă muzica narațiunii. Sunt numeroase situațiile în care

compozitorii abordează subiecte exotice, dar, în anumite cazuri, acestea pot implica și puternice interferențe culturale foarte relevante temei cercetării mele. În general, compozitorul de operă este un exponent al culturii europene și nu poate să se dezică de experiența și cunoștințele sale, deși acțiunea pe care acesta trebuie s-o portretizeze sugerează o altă lume stilistică, pe care, deseori, nu o cunoaște în mod direct. Am selectat din cadrul repertoriului operistic câteva lucrări reprezentative ordonate cronologic:

Tab. 2: Opere cu tematică exotică, extraeuropeană.

Compozitor	Operă	Anul	Scurtă descriere
Jean Baptiste Lully	*Le bourgeois gentilhomme*	1670	Face parte din genul *comédie-ballet* și prezintă anumite influențe orientale în cadrul unei ceremonii turcești ridiculizate.
Henry Purcell	*The Indian Queen*	1695	Întreaga acțiune se petrece în Lumea Nouă (mai precis America Centrală), cu câțiva ani înainte de cucerirea acesteia de către spanioli.
Jean Philippe Rameau	*Les Indes galantes*	1735	Fiecare act (*Entrée*) al acestei opere se petrece într-o altă parte a lumii: Turcia, Peru, Persia, America de Nord.
Antonio Vivaldi	*Bajazet*	1735	Opera prezintă povestea lui Baiazid I, după ce a fost capturat de către Tamerlan.
Christoph Willibald Gluck	*La rencontre imprévue/ Les pèlerins de la Mecque*	1763	Face parte din genul *opéra comique*, și după cum sugerează și titlul, se petrece în lumea arabă.
Joseph Haydn	*La rencontre imprévue*	1775	Libretul pornește de la aceeași sursă cu opera lui Gluck, deci se petrece tot în lumea arabă.
Wolfgang Amadeus Mozart	*Zaïde*	1780	Opera se desfășoară în Imperiul Otoman al secolului al XVII-lea, când europeanul Gomatz ajunge rob la curtea sultanului.
Wolfgang Amadeus Mozart	*Die Entführung aus dem Serail*	1782	Acțiunea operei ne plasează în Imperiul Otoman al mijlocului de secol al XVI-lea.
Gioachino Rossini	*L'italiana in Algeri*	1813	După cum sugerează și titlul, ne este propusă o incursiune a unei italience (Isabella) la curtea unui bei algerian (Mustafa).
Gioachino Rossini	*Il turco in Italia*	1814	Acțiunea se petrece în secolul al XVIII-lea într-un oraș emblematic italian: Napoli.
Giacomo Meyerbeer	*Il crociato in Egitto*	1824	Această operă se desfășoară în Evul Mediu (secolul al XI-lea), în mare parte în Egipt.
Giuseppe Verdi	*Jerusalem*	1847	Opera aduce în scenă atmosfera franceză și cea din Țara Sfântă, din secolul al XIII-lea.
Georges Bizet	*Les pêcheurs de perles*	1863	O operă cu o locație exotică: Ceylonul ancestral (azi, Sri Lanka).

Compozitor	Operă	Anul	Scurtă descriere
Giacomo Meyerbeer	*L'africaine*	1865	Acest exemplu de *grand opéra* se desfășoară la sfârșitul secolului al XV-lea, în trei locații diferite: în Lisabona, pe un vapor și în Africa. În cadrul operei este portretizat faimosul personaj istoric Vasco da Gama.
Giuseppe Verdi	*Aida*	1871	Operă de maturitate, care abordează lumea faraonilor Egiptului antic, cu sugestive apropieri de sonoritatea Orientului.
Camille Saint-Saëns	*La princesse jaune*	1872	Acțiunea gravitează în jurul unei povești de iubire cu o prințesă japoneză imaginară.
Julles Massnet	*Le roi de Lahore*	1877	Povestea operei se petrece în India secolului al XI-lea.
Camille Saint-Saëns	*Samson et Dalila*	1877	Asistăm la o întoarcere în timpuri străvechi, la cunoscuta și tragica poveste a lui Samson, din *Vechiul Testament*, petrecându-se în Gaza, în anul 1150 î.e.n.
Léo Delibes	*Lakmé*	1883	Opera ne duce pe tărâmuri îndepărtate, în India mijlocului de secol al XIX-lea.
Giacomo Puccini	*Madama Butterfly*	1904	Ascultătorul este condus în lumea exotică a Japoniei la începutul secolului XX.
Richard Strauss	*Salome*	1905	O operă cu izvoare biblice (*Noul Testament*), care urmărește împrejurările morții Sfântului Ioan Botezătorul.
Giacomo Puccini	*Turandot*	1926	Ultima capodoperă a lui Puccini transpune ascultătorul în atmosfera mitică a Chinei ancestrale, în orașul Peking (astăzi, Beijing).

Despre *Le bourgeois gentilhomme* și *Les Indes galantes* am discutat tangențial În subcapitolul anterior, *Suita*, și am afirmat că acestea prezintă doar fapte și întâmplări exotice, nu și muzici specifice cadrului evocat. Totuși, există câteva aspecte care ne trimit cu gândul către lumile stilistice abordate, aspecte care se centrează îndeosebi pe instrumentație. Cercetătorul John Powell a dedicat un întreg capitol exotismului muzical din epoca Barocului francez, afirmând că:

> ” The customs, dress, and music of various nationalities appeared in numerous *ballets de cour* of the seventeenth century, which invariably focused on grotesque or outlandish aspects of 'exotic' cultures. Gypsies, Turks, and Moors became the

> Tradiția, îmbrăcămintea și muzica diferitelor naționalități au apărut în numeroase *balete de curte* ale secolului al XVII-lea, care s-au concentrat invariabil asupra aspectelor grotești și exacerbate ale culturilor „exotice”. Romii[77], turcii și maurii au reprezentat cele

[77] Termenul „gypsy” se referă în acest context mai degrabă la romii spanioli, adică reprezentații muzicii flamenco.

most popular subjects, followed by Americans, Amazons, Chinese, and Russians. […] This musical characterization of foreign cultures was entirely conventional. An exotic flavour would be added to traditional instrumental ensembles by the addition of percussion (drums, gongs, bells, cymbals, tambourines, and castanets) borrowed mostly from Spanish and gypsy music, rather than from Arabic, Turkish, Oriental, or American music.

mai interesante subiecte, urmați de americani, triburile amazoniene, chinezi și ruși. […] Caracterizarea muzicală a culturilor străine a fost în întregime convențională. Un parfum exotic a fost adăugat ansamblului instrumental tradițional prin adiția de instrumente de percuție (tobe, gonguri, clopote, cinele, tamburine și castaniete), împrumutate mai degrabă din muzica spaniolă și a romilor decât din muzica arabă, turcă, orientală sau americană. ”

John S. Powell, *Music and Theatre in France: 1600-1680*, [**62**], p. 90-91.

Studiind mai atent *Burghezul gentilom* al lui Lully și Molière, John Powell remarcă faptul că, alături de inserarea unor aspecte de instrumentație din muzica „orientală”, aceștia au inserat și aspecte de limbă care duc cu gândul la lumea otomană:



Ex. 5: J.B. Lully, *Le bourgeois gentilhomme*, [**43**], *Cérémonie turque*, p. 118.

” Molière and Lully devoted more attention to authenticity in the 'Ceremonie Turque' of *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), for not only do the lyrics contain several genuine Turkish words and phrases, but the entire ceremony is modelled upon the ritual for reception of novices into the order of Mevlevi Dervishes.

Molière și Lully au acordat mai mare atenție autenticității în *Ceremonia turcă* din cadrul comediei-balet *Burghezul gentilom* (1670), căci nu numai versurile conțin numeroase cuvinte și fraze autentic turcești, dar și ceremonia în întregul ei este concepută în spiritul ritualului de primire a unui nou membru în rândul dervișilor Mevlevi. ”

John S. Powell, *Music and Theatre in France: 1600-1680*, [**62**], p. 95.

Aceeași viziune europenizantă asupra lumilor exotice citate caracterizează și creațiile celorlalți compozitori amintiți în tabel, ale căror muzici conțin prea puține elemente specifice stilurilor pe care doresc să le portretizeze.

La Mozart, de exemplu; se observă un anumit mod specific de a evoca lumea turcească, un aspect foarte „la modă” în acea epocă. Pentru a imita fanfara militară otomană trebuiau găsite instrumente substitut pentru cele tradiționale turcești, puternice și zgomotoase precum zurna, boru, davul, kös, zil etc., soluția fiind utilizarea pregnantă a flautului mic, cu lovituri de tobă mare, cinele și trianglu într-un ritm specific (vezi mai jos ex. 6) și abordarea anumitor tipare melodice specifice muzicii turcești (vezi ex. 7). În sprijinul acestor afirmații este relevant următorul citat:

> ” Muzicologul George Breazul, analizând izvoarele turcești ale operei lui Mozart, demonstrează cu argumente erudite că Mozart a împrumutat o figură melodică din *Aria dervișilor*, folosind-o în *Răpirea din Serai* (1781). Sprijinindu-se pe studiul temeinic al lui Walter Preibisch, Breazul compară figura melodică din corul ienicerilor din opera lui Mozart cu cea din *Uvertura pelerinilor din Mecca* de Gluck (1764) și relevă asemănarea netăgăduită a amândurora. El regăsește același motiv și în alte idei muzicale expuse de Mozart în alte câteva opere. În același timp, G. Breazul identifică aceeași figură melodică în culegerile de muzică populară românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea, o regăsește în câteva din melodiile lui Cantemir publicate de T.T. Burada și în o melodie turcească. ”

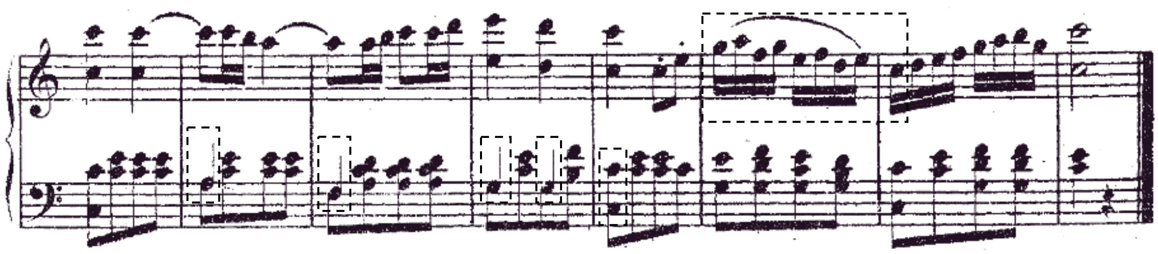
Eugenia Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii*, [**61**], pag 51.



Ex. 6: Tipar ritmic oriental la Mozart.



Ex. 7: Tipar melodic oriental la Mozart.



Ex. 8: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail,* [**54**], nr. 5, *Chor der Janitscharen*, final.

Toate aceste tehnici de evocare a lumii orientale nu îi sunt specifice doar lui Mozart, ci apar și la alți compozitori contemporani lui, precum Süssmayr, în a sa *Sinfonia turchesca*, sau Beethoven, în *Simfonia a IX-a*, și, apoi, la mulți alții, din cadrul epocilor ulterioare.

În schimb, Verdi face, în *Aida*, un pas important înspre o veritabilă reproducere a sonorităților orientale. Unul din momentele cele mai bine realizate din acest punct de vedere este cea de-a doua scenă din actul I (*Possente Fthà*). Observăm o lume predominant modală, cu melodii și înlănțuiri apropiate de specificul Orientului Apropiat. Melodia întonată de solista preoteasă, alături de

acompaniamentul harpei, se înscrie perfect în cadrul makamului *hijaz*[78], unul din makamurile de bază ale muzicii arabe, care ar avea drept corespondent în terminologia noastră modul *cromatic 2*[79]:



Ex. 9: Makamul *hijaz* la Verdi.

Completările armonice aduse solistei de către grupul celorlalte preotese și, apoi, al sacerdoților potențează expresia modală a acestei părți. Sfera stilistică se schimbă odată cu intrarea lui Radames care ne readuce în lumea limbajului tonal-funcțional specific verdian, arhiprezent pe durata întregii opere. În mod surprinzător, mai târziu, prin alternarea replicilor lui Radames, și ale sacerdoților, pe de o parte, și ale corului și preoteselor, pe de alta, se conturează o veritabilă alternare stilistică (vezi ex. 10). Având în vedere diferențele mari de limbaj dintre cele două grupuri – grupul condus de Radames circumscrie o relație armonică obișnuită de T-D-T, iar preotesele rămân în sfera modalului – am putea admite că efectul este urmărit, și nu nimerit. Așadar, consider că avem de-a face cu unul dintre primele exemple explicite de pluralitate stilistică în muzica cultă europeană.

Camille Saint-Saëns continuă direcția inițiată de Verdi în *Aida*, incluzând și mai multe aspecte exotice. De exemplu, în opera *La princesse jaune*, se poate observa o utilizare pregnantă și frecventă a pentatoniei, pentru a sugera lumea japoneză, dar păstrând centrul de gravitate stilistic în jurul muzicii europene. Mai târziu, în *Samson et Dalila*, autorul se apropie de lumea muzicală a Orientului Apropiat și remarcăm o mai mare densitate de elemente stilistice specifice. Aș zăbovi asupra unui anumit număr din actul al treilea, intitulat *Bacchanale*, unde, în comparație cu restul operei, abundă elemente de stil oriental. Segmentul introductiv al oboiului este acompaniat de o cvintă goală[80], fapt ce îi permite să evoce nestingherit ethosul rustic dorit (vezi ex. 11). Solo-ul este scris într-un makam specific, foarte asemănător celui folosit de către Verdi, dar cu o secundă mărită suplimentară pe treptele VI-VII, makam numit în tradiția arabă *suzidil* (din cadrul aceleași familii *hijaz*, vezi ex. 12).

Saint-Saëns a introdus și un ritm de tip *aksak*, grupat în forma 3+3+2, care ne trimite cu gândul la ritmurile de bază ale muzicii arabe: *malfuf* sau *maksum* (vezi ex. 13). În mod surprinzător, pe parcursul piesei se pot observa și mai multe profiluri melodice orientalizante, similare cu cel deja discutat de la ex. 7 (vezi p. 50), din creația lui Mozart.

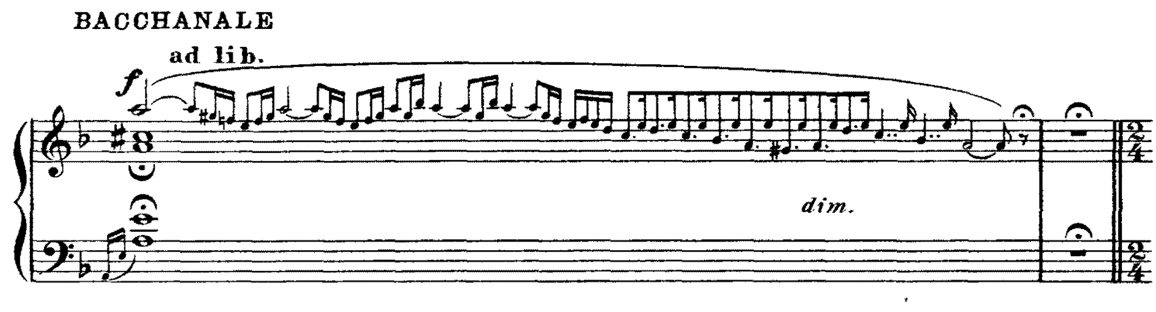
[78] Makamurile pot avea denumiri diferite în zone culturale diferite. Terminologia pe care am utilizat-o este cea arabă (vezi http://www.maqamworld.com/maqamat/hijaz.html [**90**]).

[79] Terminologie propusă de către Gheorghe Ciobanu, în *Modurile cromatice în muzica populară românească*, [**24**].

[80] În cadrul reducției de pian oferită drept exemplu, melodia pare a fi acompaniată de un acord complet de La major. Probabil că autorul reducției a dorit să surprindă *pizzicato*-ul coardelor cu care debutează momentul, deși, mai departe, doar sonoritatea cornilor rămâne fiind într-adevăr așezați pe o cvintă goală.



Ex. 10: Giuseppe Verdi, *Aida*, [**83**], Act I, *Possente Ftàh*, p. 95.



Ex. 11: Camille Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, [**66**], Act III, *Bacchanale*, început.



Ex. 12: Makamul *suzidil* (*hijaz*) la Saint-Saëns.



Ex. 13: Ritm oriental la Saint-Saëns.

În opera *Salome*, Richard Strauss continuă tradiția înglobării unor elemente culturale străine, păstrând și concepția estetică eurocentrică. După cum este de așteptat, limbajul muzical este preponderent unul postromantic, dar, alături de melodii wagneriene de largă respirație, există și melodii cu parfum oriental. În cadrul celebrului *Dans al celor șapte voaluri*, se remarcă trăsături melodice specifice, precum secunda mărită și terța micșorată, alături de aspecte de instrumentație, precum repartizarea liniei melodice la oboi.



Ex. 14: Richard Strauss, *Salome*, **[76]**, *Tanz der sieben Schleier*, p. 138.

Giacomo Puccini face următorul pas în direcția reprezentării muzicale a culturilor exotice, deoarece nu s-a mulțumit să facă doar aluzie la acestea, ci s-a străduit să le cunoască îndeaproape, pentru ca apoi să le evoce sugestiv. În *Madama Butterfly*, el se folosește de numeroase cântece tradiționale japoneze – găsite, probabil, în colecții și prelucrări pianistice de melodii care circulau în acea perioadă – și de imnul american *Stars and Stripes*, pentru a fi în spiritul narațiunii, deși predomină în continuare limbajul muzical specific operei europene. Ulterior, în *Turandot*, Puccini a reușit să integreze îndepărtatele lumi sonore ale Chinei și cele ale Europei natale, creând o veritabilă sinteză stilistică, prin înglobarea melodiilor populare chineze, îndeosebi pentatonice, precum bine-cunoscuta *Mo li hua*, a sistemului armonic modal și a sonorităților caracteristice operei veriste.





Ex. 15: Melodia populară chineză *Mo li hua* **[94].**

Simboluri și citate muzicale

De-a lungul timpului, în cadrul muzicii culte s-au conturat numeroase entități tematice, motivice, melodice, armonice, ritmice etc., cu valoare simbolică aparte. Acestea au fost inserate cu rol omagial, descriptiv, aluziv etc., deseori implicând și o alăturare de stiluri din perioade istorice sau teritorii etnice diferite.

Aș începe această expunere cu coralul protestant și numele cel mai des asociat cu acesta, Johann Sebastian Bach. Melodiile coralelor sunt, de fapt, creații anterioare lui Bach[81], iar înglobarea lor în lucrările sale ar sugera un anume grad de pluralitate stilistică. În anumite situații, felul în care Bach utilizează coralul ne poate duce cu gândul la tehnica citatului, în sensul postmodern al termenului. În sprijinul acestei afirmații, găsim un exemplu relevant în Aria nr. 32 din *Johannes-passion*, unde Bach suprapune două planuri contrastante într-un mod neașteptat. Unul este cel al basului solist și al grupului continuo în măsura de $\frac{12}{8}$, cu anumite particularități stilistice, și, apoi, cel al coralului protestant în măsura de $\frac{4}{4}$, cu alte particularități. În exemplu, apar și suprapuneri ritmice surprinzătoare – cel puțin pentru acea perioadă – în momentul simultaneității grupurilor ternare cu cele binare. Datorită acestei stratificări ritmice, planul izoritmic al coralului se separă parcă de planul acompaniamentului instrumental omniprezent și de intervențiile basului solist (vezi ex. 16).



Ex. 16: J.S. Bach, *Johannes-passion*, **[4]**, nr. 32, *Aria*, măs. 11-13.

Coralul protestant apare și în epocile ulterioare, în special în cadrul creației pentru orgă. Printre compozitorii care au utilizat în creația lor coralul se numără Brahms, Reger, Bruckner ș.a.

[81] Compuse de către Martin Luther sau preluate din tradiția mai veche, gregoriană.

Dacă tot am pornit de la Bach, putem continua cu criptograma sa muzicală B-A-C-H, care a devenit o bogată sursă de inspirație pentru numeroși compozitori din epocile stilistice ulterioare, pentru a crea îndeosebi lucrări omagiale: Schumann, Liszt, Brahms, Korsakov, Reger, Poulenc, Schnittke, Pärt ș.a.

În epoca romantică, se naște un alt simbol foarte răspândit și relevant acestui demers, anume motivul/acordul Tristan. Acest leitmotiv al binecunoscutei opere wagneriene *Tristan și Isolda* a devenit unul dintre reperele muzicii culte vest-europene, fiind citat de nenumărate ori în lucrările creatorilor de după Wagner și până azi.

Se pot aminti aici și motivul crucii (în diferitele sale forme), imnul gregorian *Dies irae* (Berlioz: *Simfonia Fantastică*, Liszt: *Totentanz*, Saint-Saëns: *Danse Macabre*, Rahmaninov: *Rapsodie pe o temă de Paganini* etc.), imnul academic *Gaudeamus igitur* (Brahms: *Uvertura academică*, Johann Strauss: *Studenten-Polka etc.*) sau imnul național francez *La marseillaise* (Ceaikovski: *Uvertura 1812*, Verdi: *Inno delle nazioni*, Debussy: *Feux d'artifice* din *Preludii vol. II* etc.).

În ultimii ani, tehnica citatului este aproape omniprezentă în cadrul creației culte fiind considerată una dintre trăsăturile definitorii ale Postmodernismului. Dacă în trecut fenomenul citatului muzical apare rar, poate în cadrul unei piese singulare a unui anumit autor mai îndrăzneț, cu cât ne apropiem de prezent, fenomenul apare tot mai frecvent, fiind, astăzi, un fapt aproape obișnuit.

Muzica cultă și folclorul

Odată cu trezirea sentimentelor naționale în sânul popoarelor europene, începând cu secolul al XIX-lea, majoritatea acestora și-au clădit treptat identitatea culturală bazându-se pe mitologia, literatura, tradiția și muzica lor caracteristică. Richard Wagner, de pildă, a scris numeroase opere cu ethos arhaizant specific german (*Tannhäuser, Lohengrin, Siegfried, Tristan și Isolda, Maeștrii cântăreți din Nürnberg, Parsifal* etc.), aplecându-se și asupra strămoșilor vikingi (în ciclul *Inelul Nibelungilor*).

Cu cât ne deplasăm înspre Estul continentului, cu atât fervoarea cultural-națională crește dând naștere unor veritabile școli de compoziție care îmbină moștenirea străveche populară cu limbajul „modern” al Romantismului. În spațiul rusesc, Mikhail Ivanovich Glinka face primii pași în direcția unei culturi muzicale naționale (operele *Ivan Susanin/O viață pentru Țar* și *Ruslan și Ludmila*), deziderat preluat, apoi, de grupul celor cinci: Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky (*Boris Godunov, Khovanshchina* etc.), Nikolai Rimsky-Korsakov (*Mlada, Sadko, Cocoșul de aur* etc.) și Alexander Borodin (opera *Prințul Igor* și poemul simfonic *În stepele Asiei centrale*), continuând cu Piotr Ilici Ceaikovski (baletul *Lacul lebedelor*, opera *Evgheni Oneghin*, *Simfonia a IV-a* etc.) și, apoi, cu Igor Stravinsky (baletele *Pasărea de foc, Petruschka, Ritualul primăverii*). În Țările Nordice, Jean Sibelius și Edward Grieg au scris și ei numeroase lucrări inspirate din folclorul finlandez (*Finlandia, Kullervo, Kalevala* etc.), respectiv norvegian (*Peer Gynt, Sigurd Jorsalfar, Dansuri simfonice* etc.). Cehii au și ei reprezentanți de seamă în această direcție, prin creația lui Bedřich Smetana (opera *Mireasa vândută*, seria de șase poeme simfonice *Patria mea*, dintre care cel mai cunoscut este *Vltava*), Antonín Dvořák (*Dansurile slave*, *Variațiuni simfonice*, opera *Rusalka*) și Leoš Janáček (*Šárka, Jenůfa, Dansuri orchestrale din Moravia*, numeroase aranjamente pianistice ale unor melodii populare). Spațiul maghiar prezintă, de asemenea, exemple relevante de muzică națională inspirată din folclor, istorie sau mitologie, prin creația lui Ferenc Erkel (operele *Hunyadi László, Bánk bán, György Dózsa*

etc.), Zoltan Kodály (operele *Háry János, Székelyfonó, Dansurile din Galanta*, lucrarea corală *Psalmus hungaricus* etc.) și Béla Bartók (poemul simfonic *Kossuth, Suita de dansuri, Cantata profana* etc., aproape întreaga sa creație fiind împânzită de motive populare maghiare, dar și românești, bulgărești, slovace, turcești etc.).

La rândul ei, Școala românească de compoziție se poate mândri cu o întreagă pleiadă de reprezentanți dedicați acestei direcții: Gheorghe Dima (în special creația corală), Tiberiu Brediceanu (poemul muzical-etnografic *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cântec*, *12 dansuri românești*, creația corală), Filaret Barbu (opera *Ana Lugojana*), Theodor Rogalski (*Trei dansuri românești*, baladele vocal-simfonice *Iancu Jianu* și *Toma Alimoș*), Sabin Drăgoi (*Divertisment rustic*, operele *Năpasta*, *Horia*, *Păcală*, creația sa incluzând și numeroase aranjamente pentru orchestră populară), Mihail Jora (suita simfonică *Priveliști moldovenești*), Paul Constantinescu (poemul coregrafic *Nuntă în Carpați, Suita românească* etc.), Sigismund Toduță (*Passacaglia*, oratoriul *Pe urmele lui Horia*, opera-oratoriu *Meșterul Manole* etc.), Tudor Jarda (întreaga sa creație corală abundă în elemente folclorice), George Enescu (*Poema română*, cele două *Rapsodii române*, *Sonata a III-a pentru pian și vioară, în caracter popular românesc*, *Suita a III-a pentru orchestră*, *Săteasca*, *Impresii din copilărie* etc.) și mulți alții.

Iată doar câteva nume care au contribuit la clădirea identităților culturale naționale ale Europei, mai ales în spațiul estic, fapt ce a condus, inevitabil, la interferențe stilistice complexe între lumea muzicii culte și cea a folclorului.

Stilul ca factor determinant al formei

Când este vorba despre formă și structurare muzicală, ne vin în minte diverse scheme de tipul ABA, $AA_1A_2A_3$…, ABCD… sau strofă-refren-strofă-refren… etc. Analizând în sens global aceste scheme, se poate observa că, de fapt, ele codifică doar două tipuri de relații între segmentele muzicale, și anume: 1) similaritate (segmente notate cu aceeași simbol sunt fie identice, fie asemănătoare), și 2) diferențiere (segmente notate cu simboluri diferite sunt, muzical vorbind, fie radical diferite între ele, fie mai mult diferite decât asemănătoare). La un nivel de analiză mai detaliat însă, structura formală pare a fi determinată de trei procedee constructive arhetipale: repetiția, variația și contrastul care operează cu diverși parametri (sau meta-parametri) precum: sunetul, intensitatea, timbrul, armonia, melodia etc., și conform ipotezei cercetării de față, putem adăuga stilul.

Așadar, structurarea formală s-ar putea realiza și prin intermediul unor similitudini sau diferențieri stilistice, iar în literatura muzicală universală se găsesc mai multe astfel de exemple. Dacă ne gândim la schema „ABCDEF…” (așa-numita formă de „lanț”), ea presupune alăturarea unor segmente diferite unul față de celălalt, în ideea adăugării permanente de material muzical nou. Astfel, realizarea după criteriul stilului ar da naștere unei alăturări de segmente în stiluri diferite, de fiecare dată noi, adică exact situația prezentată deja, în mod neexhaustiv, în subcapitolul *Suita* (vezi p. 43).

Ne putem gândi și la schema „$AA_1A_2A_3$…” (adică tema cu variațiuni), care, într-o perspectivă stilistică, ar reprezenta o repetare a aceluiași material tematic, dar în stiluri diferite. În acest sens, primul pas l-au reprezentat variațiunile de caracter, unde contrastele între variațiuni și tema de la care pornesc sunt mai mari decât în cadrul temei cu variațiuni ornamentale, urmând apoi idea mai recentă

a temei cu variațiuni stilistice unde fiecare variațiune prezintă tema într-un alt context stilistic[82]. Am prezentat câteva exemple utile acestei discuții și în cadrul subcapitolului *Variațiuni pe temele altor autori* (vezi p. 45), cărora li se pot adăuga și altele precum: *Variațiunile Enigma* ale lui Edward Elgar, *Variations on a Nursery Tune* de Ernő Dohnányi, *Variations on a Theme of Frank Bridge* de Benjamin Britten etc. Este greu de trasat linii clare de demarcație între aceste trei categorii, deoarece în interiorul fiecărei lucrări, coexistă aspecte caracteristice variațiunilor ornamentale, de caracter și stilistice.

Depășind barierele dintre cele două scheme formale expuse, există și lucrări ample care sunt concepute pe baza diferențierii stilistice a segmentelor lor componente, fără a intra într-una sau alta din categoriile anterioare. Un bun exemplu este lucrarea *Farse medievale* a lui Cristian Misievici, unde autorul abordează câte o lume stilistică diferită pentru fiecare număr: mai multe recitative tradiționale, numere de sorginte barocă, clasică, rossiniană, rock and roll, swing și chiar o frapantă adaptare a hitului anilor '80 *Da da da*.

Reinterpretări stilistice

Nu sunt puține situațiile când un exponent al unei anumite direcții stilistice își manifestă aprecierea față de o altă direcție stilistică sau exponent al acesteia prin intermediul unor lucrări în care cele două direcții se îmbină simbiotic. Despre o anumită categorie a acestor lucrări am discutat deja în subcapitolele *Compoziții omagiale* și *Variațiuni pe temele altor autori*, la p. 44, respectiv 45, iar în cele ce urmează, voi aminti doar lucrări în care sursa de inspirație rămâne structural neschimbată, fiind modificat doar aspectul stilistic, adică ceea ce Schnittke numește *tehnica adaptării* (în original: *technique of adaptation*).

Primul exemplu aflat la îndemână este *Pulcinella* lui Igor Stravinski, unde autorul a rescris în limbajul său propriu un manuscris din secolul al XVIII-lea, atribuit lui Giovanni Battista Pergolesi. Structura formală, melodică, armonică etc. a rămas esențialmente aceeași, deci aproape un citat *in integrum*, deși există numeroase elemente adăugate specific stravinskiene.

În ciuda exemplului precedent, reprezentanții unei anumite culturi muzicale se aventurează îndeosebi în afara acesteia, dând astfel naștere unor veritabile punți inter-stilistice. Bach, de pildă, a trezit interesul mai multor artiști din sfera rock-ului, jazz-ului și chiar a muzicii clasice-orientale! În cadrul piesei intitulate *Bourée*, grupul de muzică rock și jazz-rock *Jethro Tull* a reinterpretat piesa cu același nume din *Suita în mi minor pentru lăută BWV 996* de J.S. Bach. Aceeași piesă bachiană – alături de multe altele – a fost interpretată și de celebrul chitarist rock Yngwie Malmsteen. Eugen Cicero a reinterpretat jazzistic numeroase piese emblematice bachiene, dar și ale multor altor compozitori reprezentativi ai muzicii culte (Scarlatti, Couperin, Mozart, Schubert, Chopin, Ceaikovski etc.), construindu-și întreaga carieră pe baza corespondențelor clasic-jazz[83]. Într-o cu totul altă direcție stilistică, ansamblul de muzică veche *Sarband* a reinterpretat muzica bachiană dar într-o

---

[82] Un exemplu banal, dar totodată foarte răspândit, este *Happy Birthday Variations*, în numeroase variante ale mai multor autori, variațiuni care urmăresc să transpună bine-cunoscuta temă în cât mai multe stiluri cu putință. John Williams a scris și el o lucrare astfel intitulată, dar nu se înscrie în tipologia stilistic-variațională de mai înainte, ci preferă să varieze tema în cadrul propriului său stil caracteristic, să-l numim „cinematografic american".

[83] Trebuie subliniat – cu o doză semnificativă de mândrie locală și națională – faptul că Eugen Cicero, pe numele său real Eugen Ciceu, s-a născut în 1940 în Cluj! A primit o educație muzicală cultă solidă mai întâi acasă și apoi la București, „evadând" în cele din urmă în lumea jazzului unde este recunoscut tocmai prin tehnica și inserțiile sale „clasice"!

cheie orientală. Discul lor de debut din 2009 se intitulează tocmai *The Arabian Passion according to J. S. Bach*. La fel de surprinzătoare este și alăturarea propusă de Emilio Aragón, care a suprapus ritmuri cubaneze peste anumite lucrări ale lui Bach, dând naștere unui întreg album intitulat *Bach to Cuba*. Tot aici putem să-i amintim și pe *Klazz Brothers & Cuba Percussion*, cu seria lor de discuri *Clasic meets Cuba*, în care adaptează ritmurilor cubaneze diferite lucrări bine-cunoscute ale muzicii „clasice" (Bach, Mozart, Beethoven etc.).

Astfel de exemple ar putea continua la nesfârșit, datorită răspândirii globale a fenomenelor *Fusion* și *Crossover*, care, uneori, conduc la rezultate foarte interesante, dar și discutabile, precum este, de exemplu, adaptarea temei principale a simfoniei mozartiene nr. 40 de către Narcis de la Bărbulești în cadrul piesei *Iubirea mea*…

În contextul acestui conglomerat de experimente inter-stilistice, încerc ca, prin creația mea, să dezvolt un model organizat de utilizare a stilurilor.

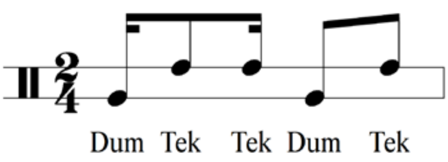
Utilizări complexe ale parametrului stilistic

Un prim caz foarte interesant este partea a IV-a a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, ce debutează cu un amplu recitativ instrumental, urmat, în scurt timp, de (auto)citarea tuturor celorlalte trei părți ale simfoniei, care au un ethos stilistic foarte diferit față de recitativ. Mai apoi, celebra temă a *Odei bucuriei* este prelucrată în mai multe stiluri – fanfară turcească, marș imperial napoleonian, fugă – într-o manieră ce ne duce cu gândul la tema cu variațiuni stilistice (vezi subcapitolul anterior *Stilul ca factor determinant al formei*). Așadar, autorul folosește, aici, tehnica citatului și prelucrarea multi-stilistică a unei teme, toate în cadrul unei singure părți de simfonie, de la începutul secolului al XIX-lea!

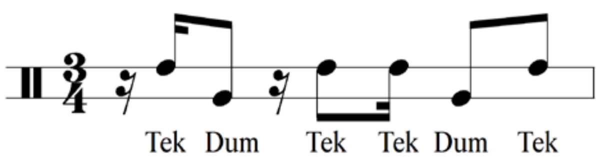
Un alt exemplu relevant este *Petrușka* de Igor Stravinsky. Încă din prima parte a lucrării, ne confruntăm cu un puternic contrast între o lume modală pentatonică cu aspecte heterofonice (Re-Mi-Sol-La) și un vals de sorginte tonal-funcțională, cu caracter ludic prin simplitatea sa exagerată (vezi ex. 17). Acest contrast apare pe tot parcursul lucrării și este în directă legătură cu aspectul ei programatic. Astfel, dansul balerinelor și cântecul Șarlatanului la flaut, vor apărea mereu alături de acest limbaj simplu de inspirație tonal-funcțională, în contrast cu lumea maurului, care prezintă aspecte ritmice specific arabe (vezi ex. 19, în comparație cu ritmul original *maqsum* – ex. 18) și personajul principal cu propriile sale motive specifice într-un limbaj modern. Această construcție depășește ideea de leitmotiv și devine, astfel, un ipotetic „leit-stil".



Ex. 17: Igor Stravinski, *Petrouchka*, [77], reper 12, pag 35.



Ex. 18: Ritmul oriental *maqsum.*



Ex. 19: Ritm orientalizant la Stravinsky.

Cvintetul nr. 5 de Bartók, ne oferă un foarte bun exemplu de emancipare a parametrului stilistic în creația contemporană. Întreaga parte a V-a dezvoltă tema treptat ascendentă într-un mod foarte unitar stilistic, ceea ce îl caracterizează în general pe Bartók, dar, după un punct culminant, compozitorul ne pregătește o surpriză: schimbă tonul serios într-unul ludic, persiflând materialul tematic. Această glumă face notă discordantă cu atmosfera stilistică a restului piesei, de aici succesul și eficiența sa:



Ex. 20: Bela Bartók, *Cvartetul nr. 5*, [**9**], partea a V-a, p. 92.

Iată doar câteva exemple ingenioase de utilizare a stilului în varii contexte, de la sublinierea programului unor anumite lucrări, la efecte parodice total neașteptate. În mod cert, în cadrul creației universale, pot fi găsite numeroase astfel de exemple, unele dintre ele urmând a fi analizate și adăugate odată cu aprofundarea cercetării de față.

CONCLUZII

Acest demers științific a început constatându-se, mai întâi, lipsa unui consens general în definirea termenului de *stil* (vezi *Definiții și accepțiuni* la p. 9). Am încercat, apoi, să caut un punct comun în multitudinea de opinii, trecând prin domeniile muzicologiei, filosofiei, psihologiei, neurologiei, IT-ului etc., punct care, într-un final, s-a dovedit a fi ordonarea comparativ-ierarhică (vezi *Un aspect invariabil* la p. 18). Pornind de la această primă concluzie, am încercat să formulez o definiție proprie a stilului (*Către o definiție*, p. 25) și să prezint o analogie care să-i ilustreze toate fațetele (*Analogie explicativă*, p. 34).

Odată ce problema definiției stilului a fost rezolvată, în partea a doua a secțiunii explicativ-teoretice, am continuat analogia anterioară în direcția expunerii strategiei mele componistice, pe care am denumit-o „stilocentrică", datorită importanței acordate parametrului stilistic (vezi *Către o strategie componistică „stilocentrică"*, p. 38), prezentând, apoi, strategii și concepții similare (cea mai relevantă fiind cea a lui Alfred Schnittke, vezi *Demersuri teoretice premergătoare*, p. 39), alături de exemple muzicale concrete pe care ni le oferă creația muzicală universală (*Exemple muzicale relevante*, p. 43). În opinia mea, atât multitudinea de exemple posibile, cât și relevanța acestora, susțin premisa centrală a prezentei cercetări, anume faptul că stilul poate fi considerat un parametru al discursului muzical, și conferă strategiei mele componistice un plus de legitimitate istorică.

Într-o perspectivă concluzivă, din moment ce istoria muzicii, prin vocea tuturor creatorilor care o compun, a generat treptat „anarhia" stilistică specifică Postmodernismului, avem datoria științifică, mai întâi, să o constatăm, să o analizăm, să o înțelegem, și apoi – de ce nu? –, să o „îmblânzim", folosind-o în avantajul nostru. Acest întreg caleidoscop stilistic nu a apărut subit, ci s-a profilat gradat, de-a lungul timpului, mărturie fiind, de exemplu, permanenta fascinație a lumii occidentale pentru exotic, ce s-a manifestat tot mai frecvent în creația autorilor de la Baroc încoace (vezi exemple la p. 43). Cutia Pandorei parametrului stilistic a fost deja deschisă, iar cale de întoarcere nu pare a exista.

Lărgind aria de referință, nu numai lumea muzicală cultă, ci și celelalte culturi muzicale actuale – muzica ușoară, pop, jazz, etc. – suferă de aceleași simptome postmoderne. În opinia mea, singura capabilă să găsească o soluție pentru situația prezentă este muzica cultă, prin conștiința de sine și rigoarea care o caracterizează. Ea este cea mai îndreptățită să devoaleze mecanismele ascunse ale percepției muzicale, să ofere o terminologie muzicală unică, unanim acceptată și o viziune de ansamblu asupra întregului fenomen muzical. În acest sens, aș încheia ciclic, cu un citat din cercetarea lui Alfred Schnittke, un autor autorizat în ceea ce privește stilul muzical:

” I realized that there was something radically abnormal in the split that exists in	Am realizat că există ceva complet anormal în sciziunea existentă la nivelul limbajului

modern musical language, in the vast gap between the laboratory "top" and the commercial "bottom." This gap had to be bridged, not only by me in my own personal situation, but also as a general principle. The language of music has to be unified, as it always has been; it has to be universal.

muzical modern, în marea falie dintre „elita" de laborator și pătura „inferioară" comercială. Această falie trebuie depășită nu doar de către mine în situația mea personală, ci ca principiu general. Limba muzicală trebuie să fie unificată, așa cum a fost întotdeauna; ea trebuie să fie universală.

"

Alfred Schnittke, *A Schnittke reader*, [**68**], p. 50.

II. Secțiunea aplicativ-analitică

LA BULCIUGU MIRELUI[84]

(Meditație asupra unei balade populare din Țara Oașului)

DESPRE LUCRARE

La bulciugu mirelui reprezintă prima lucrare de anvergură din creația proprie, fiind, totodată, și lucrarea mea de licență, realizată în 2006, la clasa prof. univ. dr. Hans Peter Türk. În mod întâmplător, ea este și prima care abordează în mod serios ideea „stilului ca parametru”, după numeroase alte lucrări unde ideea s-a prefigurat[85]. În urma mai multor etape succesive de corecturi, s-a concretizat varianta lucrării prezentată și analizată aici.

Zonele stilistice abordate sunt dintre cele mai variate: muzică contemporană, muzică tradițională din Țara Oașului, muzică tradițională și clasică otoman-turcească, stiluri aparent disjuncte, ilogic de alăturat și imposibil de înglobat într-o singură lucrare. Vom vedea, însă, pe parcurs, că aceste alegeri au o motivație artistică bine fundamentată.

Totul pornește de la o baladă populară din Țara Oașului[86], care a devenit programul lucrării. Balada povestește cum un tânăr oșean[87] bogat își ia o nevastă săracă, fapt care stârnește nemulțumirea mamei lui. Aceasta își convinge fiul să își vândă nevasta și, astfel, ea va ajunge în mâinile unui turc. În urma mustrărilor de conștiință, tânărul, cu acordul mamei sale, merge „în țară la turc” să își recupereze nevasta, dar ea nu mai dorește să se reîntoarcă și îl blestemă. În cele din urmă, blestemul se împlinește și tânărul moare.

Odată cu prezentarea firului epic al baladei, alăturarea stilurilor amintite nu mai pare atât de lipsită de sens. Astfel, muzica tradițională oșenească și cea tradițional-clasică turco-otomană primesc fiecare o valoare de simbol în cadrul acțiunii, sprijinind puternic intențiile programatice ale lucrării. De asemenea, oportunitatea tehnică și simbolică a suprapunerii celor două stiluri în momentul culminant al lucrării și includerea unor aspecte improvizatorice caracteristice acestora, cântarea din trâmbiță, bocetul, *taksim*-ul etc., au deschis calea inserării unor elemente specifice mai degrabă muzicii contemporane. În acest sens, am introdus sonorități misterios-contemplative tipice acestui spațiu stilistic, care „rimează” bine cu tehnicile improvizatorice oșenești și turcești amintite, politonalitate și multiple tempo-uri simultane, aleatorism controlat etc. Toate acestea situează lucrarea la confluența a trei lumi stilistice.

---

[84] Analiza prezentată aici este realizată pe varianta mai veche a lucrării, v.2 din 2012.

[85] De exemplu, în cadrul *Dixtuor*-ului scris cu un an mai devreme (2005), o temă de sorginte bartókiană – modern-bartókiană, nu folcloric-bartókiană – este transformată la final într-un dans „tradițional” maramureșean, rezultând, astfel, o nepotrivire comică între seriozitatea introspectivă a muzicii moderne și ludicul dansului folcloric.

[86] Gheorghe Haiduc, *Folclor și etnografie din Țara Oașului*, [**36**], p. 378-380.

[87] În mod concret, balada nu specifică faptul că el este oșean sau că acțiunea se petrece în Țara Oașului, dar, având în vedere că a fost culeasă în Vama (lângă Negrești-Oaș) și conține o serie de regionalisme și exprimări specifice zonei, apartenența baladei și implicit a acțiunii prezentate de aceasta la spațiul oșenesc este posibilă și credibilă.



Fig. 8: Afișele concertelor și evenimentelor în cadrul cărora a fost prezentată lucrarea *La bulciugu mirelui.*

La bulciugu mirelui a fost scrisă pentru un ansamblu vocal-simfonic amplu și un actor-recitator. Componența ansamblului pornește de la structura tipică a orchestrei moderne mari, alcătuită din câte 3 instrumentiști în cadrul fiecărei grupe a suflătorilor de lemn (piculină, 2 flaute, 2 oboaie, corn englez, 3 clarinete în si♭, 2 fagoturi și contrafagot, deci în total 12), 11 suflători de alamă (4 corni în fa, 3 trompete în si♭, 3 tromboni, tubă), percuție variată, harpă, celestă, cărora li se alătură tipicul compartiment al coardelor și, nu în ultimul rând, corul, însumând peste 100 de persoane.

Cu toate acestea, există și elemente atipice ale componenței orchestrei, precum este includerea unei partide de chitare clasice. De asemenea, dispoziția orchestrei este neobișnuită contextului vocal-simfonic, numită uneori „de operă" și presupune, printre altele, așezarea viorilor întâi și secunde față

în față. Partida nou introdusă a chitarelor este plasată central, pentru a avea o direcționare cât mai bună a sunetului, cu violele, violoncelele și contrabașii în spațiile rămase libere. Suflătorii și percuționiștii sunt grupați în spate, iar corul este împărțit în două: un cor feminin și unul masculin, în simetrie cu așezarea partidelor viorilor prime, respectiv ale celor secunde.

Lucrarea a fost interpretată de mai multe ori, mai întâi fără sprijin instituțional, cu aportul unor prieteni și colegi studenți, rezultând, astfel, două concerte: unul în Cluj-Napoca (26 martie 2007) și altul în orașul natal, Satu Mare (28 mai 2007). Mai târziu, lucrarea a fost introdusă în stagiunea Filarmonicii de Stat „Transilvania" din Cluj-Napoca (24 februarie 2012) și în stagiunea Filarmonicii naționale „Serghei Lunchevici" Chișinău (26 iunie 2013), prilejuri cu care s-au adăugat intervenții coregrafice în sprijinul receptării acțiunii baladei și al jocului scenic al recitatorului.

PREMISE ESTETICE

După cum am subliniat deja, lucrarea *La bulciugu mirelui* a pornit de la o baladă populară din Țara Oașului (pentru text, vezi p. 73), care a constituit și programul acesteia. Povestea pe care o deapănă este cea care a condus, în mod logic, la conceperea întregii lucrări.

De exemplu, am considerat oportună o portretizare muzicală fidelă a spațiilor cultural-geografice evocate, și nu doar realizarea unor subtile aluzii. Dacă tot este vorba despre oșeni și Țara Oașului, de ce n-ar fi firesc să se audă explicit muzică oșenească „autentică"? Dacă acțiunea implică vânzarea și plecarea nevestei la turci, atunci de ce n-ar fi firesc să auzim mai mult decât doar influențe orientale, ci muzică autentică turco-otomană? În acest fel, lucrarea ar atinge atât dezideratul veridicității stilistice a simbolurilor cultural-geografice la care face trimiteri, cât și pe acela al comunicării eficiente cu publicul larg, datorită accesibilității acestor simboluri.

Dar ce înseamnă, de fapt, „autentic"? Care ar fi acel etalon după care compozitorul trebuie să se ghideze dacă dorește recrearea unui anume stil? Acestea sunt probleme spinoase, încă nerezolvate, ale stilisticii, dar, odată cu demararea proiectului *La bulciugu mirelui*, am fost constrâns să caut și să îmi asum un răspuns deoarece, fără el, procesul de creație s-ar fi oprit încă înainte de a începe. Răspunsul asumat nu exclude alte opinii, dar, eu personal îl consider bine argumentat.

Pentru a atinge dezideratul amintit al receptării adecvate a simbolurilor cultural-geografice abordate în lucrare sau, mai simplu spus, pentru ca muzica pe care o creez după prototipurile unor stiluri emblematice să sugereze auditoriului exact informațiile cultural-geografice dorite, am ales drept model un stadiu de existență mai recent al respectivelor spații stilistice, mai apropiat contemporaneității și, implicit, mai ușor de recunoscut de către melomanii de azi, în comparație cu un strat arhaic, care, probabil, le-ar fi fost familiar doar specialiștilor. Totodată, această alegere nu sacrifică celălalt deziderat al veridicității/acurateței stilistice, deoarece și straturile mai recente își au locul și rolul lor cultural-istoric, deci trebuie respectate.

În cazul muzicii oșenești de pildă, una dintre trăsăturile sale caracteristice este cântarea în registrul supra-acut, fapt reflectat și în acordajul ceterii care, este mai ridicat cu o cvintă sau chiar cu o sextă. Un alt aspect specific zonei este acompaniamentul realizat de către *zongoră* (o chitară acustică ușor modificată cu acordaj atipic). Studiind evoluția istorică a acestor trăsături caracteristice, se pare că ele n-au fost atât de „specifice" din totdeauna, ci au devenit treptat, odată cu trecerea anilor, bibliografia de specialitate relevând schimbări majore de-a lungul ultimului secol. În acest sens, și

conceptul de *autentic* comportă numeroase nuanțe, care țin de trecerea implacabilă a timpului, de faptul că prezentul, oricare ar fi el, devine, la un moment dat, inevitabil, istorie. Conform lucrării *Din răsputeri. Glasuri și cetere din Țara Oașului* [**19**], zongora reprezintă o adiție relativ recentă la instrumentarul oșenesc – în trecut se cânta mai degrabă cu două cetere – și la fel pare a fi și acordajul înalt al ceterii:

> ” La începutul secolului al XX-lea, atunci când Béla Bartók și-a întreprins cercetările în Oaș (1912) – urmat destul de curând de Constantin Brăiloiu (anii ’30) – , acordajul viorii era mai mult sau mai puțin conform normei clasice (adică cu maximum un ton mai sus și cu maximum o terță mică mai jos față de *la* 440). În anii ’70, acordajul urcase deja cu o terță mică. Astăzi, înstrunarea cât mai înaltă a *ceterelor*, atingând sau depășind chiar cvinta perfectă superioară peste acordajul standard, a devenit norma. ”
>
> Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob, Speranța Rădulescu, *Din răsputeri*, [**19**], p. 90.

În cazul muzicii turcești, întâlnim aceeași situație. Muzica arhaic-tradițională turcească, cea „autentică” pe care a căutat-o și Bartók, nu are foarte multe în comun cu muzica de tip oriental pe care o considerăm astăzi a fi caracteristică Turciei și pe care o așezăm intuitiv alături de cea din țările arabe. În mod firesc, ea s-a modificat de-a lungul timpului. A fost, mai întâi, puternic influențată de muzica clasică a curții otomane, care, la rândul ei, este de inspirație persană, apoi de alte muzici din filonul urban și a ajuns, în cele din urmă, într-un cu totul alt câmp stilistic față cel inițial:

> ” Muzica clasică turcească este una din ramurile muzicii orientale. Ea nu reprezintă tradițiile populare ale muzicii din Anatolia și nici cele ale popoarelor turcice din Asia centrală, ci este muzica din epoca otomană, cultivată în incintele saraiurilor, în mănăstirile dervișilor (*tekke*), în haremurile și palatele de unde a coborât în cafenelele mahalalelor și s-a expus în parcurile și în piețele orașelor. Muzica clasică turcească rămâne expresia cea mai rafinată a muzicii Orientului Apropiat și Mijlociu, Turcia fiind țara unde a atins treapta cea mai avansată și cultivată. ”
>
> Eugenia Popescu-Judetz[88], *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii*, [**61**], p. 29.

Totuși, există numeroase interferențe între cele trei tradiții specifice câmpului stilistic turcesc, anume muzica clasică otomană, muzica militară și muzica tradițională, interferențe de care am ținut seama în procesul de creație și pe care le voi discuta mai pe larg ulterior.

În anumite situații, conceptul de simbol capătă o expresie mai complexă decât cea strict geografic-culturală amintită mai înainte. De pildă cântarea la trâmbiță ne poate trimite, într-o primă fază, cu gândul la lumea pastorală, dar, la un nivel mai profund, aceasta poate semnifica mult mai multe. În cartea sa *Repertoriul pastoral – Semnale de bucium* [**33**], Corneliu Dan Georgescu încearcă

[88] Conform notei de subsol din textul original, această afirmație este susținută de către Rauf Yekta în cadrul: *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.*

să clasifice toate posibilele semnificații simbolice ale „muzicii pentru bucium". Acesta vorbește despre „funcția nespecifică" a muzicii pentru bucium (care poate fi utilitară, estetic-ludică și magică), și „funcția specifică" (unde autorul include ritualul funebru, ritualurile de iarnă și organizarea dansului):

> 1 Între cele trei categorii amintite cu prilejul descrierii planului funcțional nespecific (utilitară, estetic-ludică, magică) nu există o contradicție [...].
>
> 2 Prin funcționalitatea sa specifică, muzica pentru bucium se poate integra în ritualul funebru, de nuntă, în cadrul obiceiurilor de iarnă sau al celor legate de organizarea și desfășurarea jocului.

Corneliu Dan Georgescu, *Semnale de bucium*, [**32**], p. 20, 23.

În cadrul lucrării, am utilizat doar trei dintre cele mai cunoscute semnificații ale cântării de bucium, și anume semnificația pastorală, anunțul de nuntă și anunțul funebru. Acestea sunt asociate unei singure tipologii melodice – în cazul lucrării mele: tiparul oșenesc, care este similar tiparului maramureșean și bucovinean – a cărei semnificație se schimbă în funcție de momentul acțiunii, precum o interpretare enarmonică a unui sunet/acord în funcție de contextul muzical. În cadrul lucrării, este vorba mai întâi despre o sonoritate pastorală, care, ulterior, este reinterpretată ca fiind un semnal de nuntă ce precedă momentul danțului, iar repetarea lui la final cu funcționalitate funebră ne face să conferim începutului valența unui semn prevestitor de moarte. Aceeași reconfigurare a semnificației o suportă și muzica bizantin-ortodoxă, care, inițial, ne duce cu gândul la nuntă și doar mai apoi își relevă adevăratul sens premonitoriu funerar.

Problema cea mai sensibilă a concepției lucrării a fost alăturarea unor spații stilistice foarte diferite unul în raport cu celălalt, în anumite sensuri chiar divergente. Dacă ne gândim la aspectul strict muzical, stilurile utilizate sunt evident deosebite între ele și ușor de distins auditiv, surprinzătoare fiind mai degrabă asemănările, pe care le voi discuta mai târziu (vezi *Două lumi antinomice caracteristice lucrării* la p. 81). Din perspectiva contextelor socio-culturale în cadrul cărora aceste stiluri s-au născut și s-au dezvoltat, divergența este, din nou, evidentă. Avem de-a face cu stiluri „înalte", „superioare", „urbane" sau chiar „elitiste", precum muzica contemporană și muzica clasică otomană, și, apoi, stiluri așa-zis „inferioare"[89], „populare", „rurale" sau „țărănești", precum muzica oșenească și muzica populară turcească. În această direcție, contextul încă actual al postmodernismului, caracterizat de asocieri neașteptate, contrast, colaj, șoc etc., încurajează alăturări precum cele menționate mai sus. Schnittke este una dintre vocile care susțin cu tărie necesitatea depășirii barierelor dintre stilurile „serioase" (adică „înalte", „culte", „superioare" etc.) și cele „de divertisment" (adică „ușoare", „populare", „de larg consum" etc.):

[89] Termenii „superior", „înalt", „inferior" etc. nu se referă la calități muzicale intrinseci, adică nu este vorba despre superioritatea valorică a unui stil muzical), ci doar la clasele sociale din cadrul cărora provin, deci sunt utilizați în sens strict sociologic.

> One of my life's goals is to overcome the gap between 'E' (Ernstmusik, serious music) and 'U' (Unterhaltung, music for entertainment), even if I break my neck in doing so!

> Unul dintre țelurile vieții mele este să depășesc breșa dintre 'E' (*Ernstmusik*, muzica serioasă) și 'U' (*Unterhaltung*, muzică de divertisment), chiar dacă îmi rup gâtul făcând asta!

Alfred Schnittke, *A Schnittke reader*, [**69**], p. xiv.

Totuși, consider că, alături de aspectul „șocant", care rezultă din alăturări de stiluri contrastante, trebuie să existe și niște punți de legătură care să le unească într-un mod fericit. Un prim aspect unificator ar fi improvizația, în diversele sale forme și accepțiuni, care are o largă răspândire în cadrul tuturor stilurilor utilizate. În cadrul muzicilor tradițional-folclorice, este omniprezentă și constituie chiar una dintre trăsăturile definitorii ale acestora. În cadrul muzicii contemporane, este suficient să pronunțăm numele lui John Cage (neignorând munca altor autori precum M. Kagel, K. Stockhausen, P. Boulez ș.a.), compozitorul-filosof aflat în avangarda procesului de răsturnare a dictaturii partiturii. În cadrul muzicii clasice otomane, improvizației i se acordă un loc privilegiat prin faptul că orice suită începe, în mod obligatoriu, cu secțiunea liber-improvizatorică numită *taxim*. Referitor la *taxim*, Ileana Szenik relevă o puternică și neașteptată legătură cu balada românească, constând în preluarea termenului de către lăutarii autohtoni:

> Interpretarea baladei începe cu o *introducere instrumentală*. Uneori începe cu un preludiu (numit taxâm[90]), după care urmează introducerea intonată pe motive din melodia baladei.

Ileana Szenik, *Folclor muzical*, [**78**], pag 169.

O altă punte între stiluri este heterofonia[91], care apare atât în cadrul muzicilor tradițional-folclorice, cât și în cadrul muzicii contemporane culte, după cum subliniază Ștefan Niculescu:

> În cele ce urmează, ne propunem să înfățișăm succint fenomenul sonor numit eterofonie, „descoperit" de muzica de astăzi, dar existent și în culturile arhaice, europene și extraeuropene. Fără a pretinde, din punctul de vedere urmărit, o „influență" a culturilor tradiționale asupra celei moderne, corespondența fenomenelor studiate în toate aceste culturi și asemănarea dintre structurile lor fundamentale reprezintă un fapt indiscutabil, cu o semnificație ce depășește granițele cercetării muzicale.

Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, [**58**], pag 271.

---

[90] Într-o ediție mai veche a acestui pasaj explicativ dedicat baladei, termenul apare în forma „taxîm" (deci este probabil o conversie automată a lui „î" interior în „â"), formă care subliniază înrudirea cu conceptul de improvizație de filieră turcească.

[91] Deși, de fapt, este strâns înrudită cu improvizația, heterofonia este tratată, aici, ca element distinct.

Acestea sunt doar câteva puncte de convergență inter-stilistice reprezentative polului unității și organicității lucrării (aspecte discutate mai pe larg în capitolele următoare) în opoziție cu polul divergent al contrastului postmodern, opoziție care caracterizează estetic întreaga mea lucrare.

ANALIZA TEXTULUI

Balada culeasă de către Gheorghe Haiduc

După o perioadă de căutări a unui punct de plecare potrivit, am decis să cercetez câteva colecții de folclor din Țara Oașului, fiind una din zonele etnografice reprezentative ale județului meu natal. Între lucrările studiate s-a aflat și colecția *Folclor și etnografie din Țara Oașului* [**36**], realizată de către învățătorul cu preocupări folclorice Gheorghe Haiduc. Aceasta cuprinde numeroase creații orale din mai multe genuri, dintre care am ales o anumită baladă, cu valențe artistice și moralizatoare deosebite.

Contrar primelor impresii, subiectul baladei alese, adică vânzarea nevestei la turc (poveste expusă deja succint în subcapitolul *Despre lucrare*, aliniatul al treilea), se înscrie într-o categorie tipologică clar delimitată în cadrul folclorului, nefiind nicidecum o raritate. De exemplu, în cadrul clasificării tipologice din *Cântece epice* [**49**], lucrare amplă realizată de către Virgil Medan, există o categorie dedicată vânzării miresei turcilor. Mai mult, există și alte categorii înrudite tematic, cum ar fi, de pildă, „Fata pețită de turci". Iată, pe, scurt clasificarea lui V. Medan, cu acele ramuri care sunt relevante:

> ”
> A. Mitologice
>   […]
>   VIII. Fata pețită de turci
> B. Social-istorice
> C. Păstorești
> D. Familiale
>   […]
>   c. Soții
>   […]
>   II. Nevasta vîndută
> E. Jurnale orale
> ”

Virgil Medan, *Cântece epice*, [**49**], 707-717.

În legătură cu motivul „nevasta vândută", autorul descrie mai multe tipuri, dintre care tipul I corespunde baladei oșenești luate drept sursă de inspirație a lucrării proprii:

> ” Un fecior bogat ia de nevastă o fată fără avere și, nemaiputând suporta mustrările soacrei, curând o duce la târg (nr. 249). O vinde unui turc. Se întoarce acasă și-și blastămă mama.

Aceasta îl trimite să-i aducă nora acasă. El se duce din nou în târg, dar nevasta nu se mai întoarce și cere să i se ardă zestrea […].

”

Virgil Medan, *Cântece epice*, [**49**], p. 50.

Un tip similar baladei model se găsește și în *Balade populare românești* [**5**] a lui Alexandru Amzulescu. Clasificarea oferită este doar în câteva puncte diferită față de cea precedentă, iar tipul II al categoriei „nevasta vândută” trasează în linii mari aceeași poveste:

” I. Fantastice
II. Vitejești
III. Păstorești
IV. Despre curtea feudală
V. Familiale
    […]
    2. Soții
        […]
        287 – Nevasta vândută
VI. Jurnale orale
”

Alexandru I. Amzulescu, *Balade populare românești – vol. I*, [**5**], p. 99, 211.

” Pentru a putea plăti birul greu turcesc (tip I); pentru a potoli dojana și persecuția mamei (tip II); sau pentru a-și satisface patima băuturii și a scăpa de datorii (tip III), soțul își scoate nevasta în vânzare la târg. O cumpără un negustor turc […]
”

Alexandru I. Amzulescu, *Balade populare românești – vol. I*, [**5**], p. 211.

Din perspectiva momentelor acțiunii, construcția interioară a baladei oșenești este una tipică genului. Alături de împărțirea cea mai frecventă în cinci segmente – expozițiune, intrigă, desfășurarea acțiunii, punct culminant și deznodământ –, Ileana Szenik propune un alt mod de împărțire a acțiunii baladelor, în 4 segmente, împărțire pe care o denumește model actanțial sau funcțional:

” Narațiunea se desfășoară după logica acțiunii și a conflictului epic, care poate fi redat într-un model numit „*model actanțial*” sau „*model funcțional*”. […] Modelul este o generalizare abstractă, care încorporează nenumărate posibilități de realizare concretă, în funcție de categoria tematică și de tema concretă, după cum și în funcție de dezvoltarea mai concentrată sau mai amplă a narațiunii. Punctele principale ale modelului sunt:

- *Situația inițială* (antecedentele încordării dramatice, localizarea, introducerea în scenă a personajelor);

- *Prejudicierea* (cotropire, răpire, ş.a.), respectiv *impasul* lăuntric (psihic: ură, gelozie, invidie) sau exterior (amenințare, provocare);
- *Confruntarea* (lupta adversarilor, victoria sau înfrângerea), respectiv *probe* (încercări dramatice, persecuție, omor);
- *Remedierea* (pedepsirea dușmanului, eliberarea eroului, împlinirea dorinței, răzbunarea) sau *non-remedierea* (sinucidere, blestem, resemnare, supunere).

”

Ileana Szenik, *Folclor muzical*, [77], p. 161.

Balada aleasă are în total 79 de versuri[92], în formă tetrapodică, cu variantele catalectică și acatalectică, utilizând formula de introducere („Frunză verde lemn uscat"), monorimă, colorit arhaic-regional etc. În cele ce urmează, voi prezenta balada în întregime, împărțită în segmente după criteriile prezentate mai sus (ale momentelor acțiunii și modelului „actanțial-funcțional"), chiar dacă în cadrul lucrării mele am structurat-o sensibil diferit, din rațiuni tehnic-componistice:

”

Expozițiune	Frunză verde lemn uscat, Un fecior că și-o luat, Un fecior de gazdă mare, O fată săracă tare.
Intrigă	Soacră-sa că u-o mustrat: - Unde ți-e, noră, zestre? - În sat am fost eu cu tine, Ai știut că n-am albine, Numai sufletul din mine. În sat am fost eu cu voi, Ați știut că eu n-am boi Numai ochii amândoi. Mama fiul și-o ademenit Și apoi i-o poruncit: - Fiule, vinde-ți nevasta! Fiule, de nu îi vinde, Curțile ți le-oi aprinde. - Nu mă, măicuță, mustra, C-a veni și vinerea Și-oi pleca la târg cu ea.
Desfășurarea acțiunii	Și, când a fost vinerea, O plecat la târg cu ea. Vine un turc și, apoi, doi,

[92] Dintre care, din rațiuni artistice, am eliminat trei versuri consecutive (41-43), adică: „- Ce-ai făcut, maică, de cină? / - Răstăuțe pe găină / Ca să-ți cadă la inimă".

Vine unul mai-napoi.
Nu să treacă și să tacă,
Ci stă-n loc și îl întrebă:
- De vândutu-i nevasta?
- De vândutu-i, săraca.
Nu o vând că-i băutoare
Ori că bea la fogădău,
Da trăie cu maica rău.
- Câtu-i prețul la dânsa?
- O mierță de talerei
Şi pe atâta gălbenei.
Prinde turcu-a măsura
Și nevast-a suspina.
Feciorul, tare supărat,
Cătă casă o plecat:
- Deschide, maică, vrajnița
Mi-i tare grea comorița.
- Ce-ai făcut, maică, de cină?
- Răstăuțe pe găină
Ca să-ți cadă la inimă.
- O, maică, inima mè
Rău începe-a mă durè.
- Du comoara înapoi,
Adă nevasta-napoi.

Punctul culminant

El înapoi a alergat,
În țară la turc a dat,
Pe nevastă u-a aflat
Cu coatele pă fereastră,
Pă pernă de mătasă.
Nevasta, când l-o văzut,
Atenție i-o făcut:
- Întoarce-te înapoi,
Că de te-a vedè turcul,
Ție ți-a lua capul!
Du-te, trăi cu mamă-ta,
Că ai ascultat de ea!
N-ai vrut ca să stai cu mine
Și m-ai dat în țări străine.
Bine acasă să nu sosești
Și pe pat să răzvodești;
Când a fi la miazănoapte,
Să te zbați pe pat de moarte!
Când a fi în zori de zuuă,

Clopotele clopotească,
Surorile te horească,
Mă-ta numai te jelească!

Deznodământ

- Așterne-mi, măicuță, patul,
Că dumneata mi-ai dat sfatul!
Trage-mi, maică, cizmele,
Că mi-ai mâncat zilele!
Când a fost la miazănoapte,
Asuda sudori de moarte;
Când o fost în zori de zuuă,
Clopotele-au clopotit,
Surorile l-au horit,
Mă-sa numai l-a jelit. ”

Gheorghe Haiduc, *Folclor și etnografie din Țara Oașului*, [**36**], p. 378-380.

Despre titlul lucrării

Elementul distinctiv al titlului îl constituie regionalismul „bulciug". Acesta se întâlnește în Țara Oașului, fiind analog cu ceea ce, în alte părți ale țării, se numește „iertăciunile miresei". În sprijinul acestei afirmații, glosarul lucrării *Spectacolul nunții din Țara Oașului* [**32**], definește, la p. 330, termenul de *bulciug* ca fiind „versuri de rămas bun, iertăciune", iar autorii lucrării mai recente *Din răsputeri* [**19**] oferă următoarele explicații:

” Termenul *bulciug* e imediat urmat de un genitiv: *bulciugul mirelui*, *bulciugul miresei*. El e greu traductibil; etnologii români au căzut însă de acord asupra unui echivalent consacrat: *iertăciunile mirelui* sau *ale miresei*.

Practicile la care trimite sunt cunoscute în toate culturile locale ale României, dar cuvântul *bulciug* este exclusiv oșenesc. ”

Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob, Speranța Rădulescu, *Din răsputeri*, [**19**], p. 36.

Iată un exemplu de bulciug preluat din colecția lui Gheorghe Haiduc:

” Să tacă casa și masa,
Să plângă cu dor mireasa!
Faceți-mi un pic de cale,
Să mărg la crăiasa cea mare!
Florică d-ingă masă,
Gata ești ca o-mpărătească.
Ne place cum ești gătată,
Numai ești cam supărată.
Supărarea las-o, fie,
Că-i de mărs la cununie.
- Fiica maicii cea frumoasă,
Te poftesc eu pân' la masă,
Să-ți spun două, trei cuvinte
Cum le știu eu mai fierbinte,
Tâlcuite dinainte, -
Crăiasa le ieie aminte:
Vremea-i scurtă și nu-i multă,
Asta zi e mai trecută.
Plânge, fiică, și suspină,

Că încarci dor la inimă,
Te duci în casă străină
Și lași măicuța ta bună,
Și-ți pui capu sub cunună;
- Rămas bun, măicuță bună!
[…]

”

Gheorghe Haiduc, *Folclor și etnografie din Țara Oașului*, [**36**], p. 261.

Un argument în plus privind echivalența semnificației termenului de *bulciug* cu a celui de *iertăciuni* ne-o oferă tot Gheorghe Haiduc, sugerând că termenul este de proveniență maghiară. Etimonul stabilit de lingviști este magh. *bolcsú*, care înseamnă „rămas bun. (El se referă în mod cert la maghiarul *búcsú*, care pe lângă sonoritatea extrem de apropiată cu a termenului românesc *bulciug*, are pe deasupra și același înțeles, adică iertăciuni, rămas bun etc.)

” *bulciugul (miresei)* s.n.: sfaturi înțelepte date miresei, denumire preluată din limba maghiară.

”

Gheorghe Haiduc, *Folclor și etnografie din Țara Oașului*, [**36**], p. 456.

După cum rezultă din observațiile personale și din această definiție formulată de un localnic, termenul de *bulciug* este asociat mai frecvent cu mireasa și mai rar cu mirele. Totuși, există suficient de numeroase variante de bulciug dedicate mirelui pentru a le putea considera o categorie reprezentativă, de sine stătătoare, situație care conferă veridicitate titlului lucrării. Mai mult, structura tetrapodică de tip catalectic a acestuia amplifică suplimentar autenticitatea prin apropierea de specificul versului popular românesc:

– ᴗ | – ᴗ | – ᴗ | –
La bul - ciu - gu mi - re - lui

Fig. 9: Structura tetrapodic-catalectică a titlului lucrării *La bulciugu mirelui.*

Odată cu relevarea semnificației regionalismului *bulciug*, se relevă în mod implicit și sensul întregului titlu care dorește să concentreze toată acțiunea baladei într-un singur vers. Astfel, din titlu reiese că este vorba despre un mire care își ia rămas bun de la părinți – în cazul de față, doar de la mamă – nu pentru a se însura, după cum este de așteptat, ci pentru a muri[93] sau poate mai bine spus, pentru a se cununa cu moartea, precum în *Miorița*.

[93] În acest sens, sunt grăitoare ultimele 10 rânduri ale baladei (deznodământul), care exprimă clar ideea de rămas-bun.

Alte texte utilizate în cadrul lucrării[94]

Textele de nuntă

În momentul compunerii lucrării *La bulciugu mirelui*, sursa de texte cea mai la îndemână și, totodată, cea mai utilă a fost aceeași colecție realizată de către Gheorghe Haiduc [**36**], care a oferit și balada generatoare. Alături de diverse alte strigături, autorul include și numeroase orații de nuntă care au constituit baza literară a portretizării muzicale a nunții oșenești din debutul lucrării. Ulterior, în colecția lui Gheorghe Focșa[95], am găsit variante la aceste texte, pe care le-am semnalat în tabelul următor:

Tab. 3: Proveniența repertoriului nupțial utilizat în cadrul lucrării *La bulciugu mirelui*

	Versuri utilizate		Versuri model	Sursa
1	Ai, Le, le, le și la, la, la,[96] Bine cântă cetera, Când să mărită mândra.	**a**	Bine cântă cetera, Când să mărită mândra; Când se mărită cea hâdă, Nici o ceteră nu cântă!...	**Haiduc** nr. 1260, p. 268 (sursa originală)
		b	Mândru cântă cetera, Când se mărită mândra!	**Focșa** p. 69 (similar)
		c	Mândru cântă cetera Când se mărită mândra! Când se mărită cea hâdă, Nu cântă câ-i amorțâtă!...	**Focșa** p. 77 (similar)
		d	Mândru cântă cetera Toamna și primăvara, Când se mărită mândra! Când se mărită cea hâdă, Nici o ceteră nu cântă!...	**Focșa** p. 264 (similar)
2	Busuioc în colțu mesii, Să giucăm danțu miresii, Le, le, le și la, la, la.		Busuioc în colțu mesii, Să giucăm dansu miresii! Tropotită și-nvârtită Și pă sub mână rotită Uiu, iu și iară iu!	**Haiduc** nr. 1283, p. 272

[94] Alături de textul baladei prezentat *ad litteram* de către recitator, există și alte texte, fie festiv-sărbătorești, fie funebre, distribuite corului, texte care contribuie semnificativ la crearea ethosului specific al momentului introductiv al nunții și, în final, al morții mirelui.

[95] Gheorghe Focșa, *Spectacolul nunții din Țara Oașului*, [**32**].

[96] Acest prim vers reprezintă *țâpurâtura* specifică muzicii oșenești care are rolul de a deschide fiecare nou segment (strofă) și care foarte probabil este omis voluntar din majoritatea exemplelor culese de Haiduc și Focșa nefiind considerat vers propriu-zis.

	Versuri utilizate	Versuri model	Sursa
3	Măi, mireasă, mândră ești, Că te-om pune-ntre ferești Ca pe niște flori domnești Din grădini împărătești. Le, le, le și la, la, la.	Hei, mireasă, mândră ești, Eu te-aș pune-ntre ferești Ca pe niște flori domnești Din grădini împărătești.	**Haiduc** nr. 1278, p. 271
4	Le, le, le și la, la, la. Ceteră cu strune multe, Scoate mirele din curte. Ceteră cu strună deasă, Scoate mirele din casă. Le, le, le și la, la, la.	Ceteră cu strune multe, Scoate mirele din curte; Ceteră cu strună deasă, Scoate mirele din casă.	**Haiduc** nr. 1278, p. 271
5	Mirele-i ca un bujor Și-i făcut din iasinor Ş-o luat mândră cu dor, Mirele-i ca și o floare De-aia-i veselia mare Le, le, le și la, la, la.	Asta-i nuntă, nu-i ospăț, Că sântem aici tăți. Și nu-i făcută din câlți, Că-i făcută din fuior, Că-i nunta tinerilor. Și mireasa-i ca o floare, De-aia-i veselie mare. Mirele-i ca un bujor Și-i făcut din iasinor.	**Haiduc** nr. 1326, p. 281
6	Ai, Le, le, le și la, la, la, Nunta noastră-i cu noroc, Mireasa nu stă pă loc, Că o cuprind tăți la gioc. Le, le, le și la, la, la.	Nunta noastră-i cu noroc, Mireasa nu stă pă loc, Că o cuprind tăți la gioc Și îi urează noroc.	**Haiduc** nr. 1293, p. 274
7	Mireasă, ce mire ai, Cu grădina ca un rai, Le, le, le și la, la, la.	Mireasă, ce mire ai, Cu grădina ca un rai, Și de fân și de mălai; Și de fân și de otavă, Și de mălai cât îi trabă.	**Haiduc** nr. 1262, p. 268
8	Ai, Le, le, le și la, la, la, Asta-i nuntă, nu-i ospăț C-am pus gazdele pă băț. Asta-i nuntă, nu-i minciună, Tăt omu-i cu voie bună, Le, le, le și la, la, la.	Asta-i nuntă, nu-i minciună, Tăt omu-i cu voie bună. Asta-i nuntă, nu-i ospăț, C-am pus gazdele pă băț.	**Haiduc** nr. 1263, p. 268

	Versuri utilizate	Versuri model	Sursa
9	Roată, roată, p-îngă masă, Să intre norocu-n casă La mire și la mireasă!	Roată, roată, p-îngă masă, Să intre norocu-n casă La mire și la mireasă! Că și mie mi-o intrat, Când mama m-o însurat, Și așè-am agiuns bogat.	**Haiduc** nr. 1301, p. 275

Textele funebre

În cazul alegerii textelor funebre, fiindcă am abordat două teritorii muzical-stilistice diferite, bocetul tradițional și repertoriul funebru ortodox, am apelat la două surse de informare. Prima sursă aflată la îndemână a fost colecția Haiduc, unde se pot găsi numeroase exemple de bocet, dintre care am ales unul pe care l-am considerat potrivit contextului lucrării mele:

> ”
> Bucură-te, temeteu,
> Mândră floare-ți aduc eu.
> Nu-ți aduc să înflorească,
> Ci-ți aduc să veștejească.
> ”

Gheorghe Haiduc, *Folclor și etnografie din Țara Oașului*, [**36**], p. 283.

Având în vedere cadrul geografic al firului epic al lucrării, a doua sursă, cea pentru filonul stilistic ortodox, nu putea fi alta decât *Cîntările funebrale* [**27**] ale lui Dimitrie Cunțanu, primul care a cules și transcris în notație liniară cântarea îndătinată în biserica ortodoxă din Transilvania. Din cadrul numeroaselor cântări conținute în colecție am ales piesa *Cu sfinții odihnește*:

> ” Cu sfinții odihnește, Hristoase, sufletul robului tău, unde nu este durere, nici scârbă [întristare][97], nici suspinare, ci viață fără de sfârșit. ”

Dimitrie Cunțanu, *Cântările funebrale pentru cor de bărbați în patru voci*, [**27**], p. 10-11.

[97] Am modificat doar exprimarea veche, și, după părerea mea, neartistică, „nici scârbă”, cu cea nouă „nici suspinare”, formă care, de altfel, este cea răspândită în zilele noastre.

ANALIZA MUZICALĂ

Surse documentare

Pentru a fi cât mai aproape de fiecare dintre lumile stilistice evocate, pentru a le exprima cât mai precis și mai convingător, a fost nevoie să consult un număr mare de documente, atât scrise (studii, partituri etc.), cât și audio/video (diverse tipuri de înregistrări).

În direcția ***muzicii oșenești***, am avut un avantaj semnificativ, fiind născut și crescut la Satu-Mare, la doar câțiva kilometri de Țara Oașului. Astfel, am avut acces la numeroase surse de informare, care, în alte circumstanțe, ar fi fost, probabil, greu de obținut, nemaivorbind de experiențele muzicale trăite în mod direct acolo. Nu voi enumera toate aceste importante întâlniri cu muzica oșenească, ci voi menționa doar câteva documente scrise sau audio-video, care au avut un rol semnificativ în procesul de cercetare și, apoi, creație.

Cele mai la îndemână surse de informare mi-au parvenit din biblioteca Academiei de Muzică clujene, unde studiam. Acolo am consultat celebra colecție bartókiană *Romanian Folk Music* [**12**], unde, în volumul I, am găsit 42 de piese instrumentale din zona Țării Oașului, relevante demersului meu, cântate la vioară (ceteră), fluier și corn (trâmbiță). Am consultat și o lucrare dedicată cântării de bucium intitulată *Semnale de bucium* [**33**], a lui Corneliu Dan Georgescu, foarte utilă în sensul înțelegerii conținutului simbolic al acestor muzici, adesea ritualice. Trebuie amintită și cartea cu DVD-ul aferent *Din răsputeri – Glasuri și cetere din Țara Oașului* [**19**], realizată de către un colectiv mixt româno-francez, carte pe care am descoperit-o la Muzeul Satului din Negrești-Oaș și care nu exista, în acel moment, la Conservator. Tot prin intermediul Muzeului și al unor personalități locale, am adunat o colecție de înregistrări considerate a fi etalon al muzicii oșenești, dintre care aș aminti CD-ul *Danțuri de demult la ceteră*, cu Ioan Chioreanu-Oaș.

În direcția ***muzicii turcești/otomane*** însă, nu se poate spune că aș fi avut vreun avantaj, precum în cazul muzicii oșenești, care face parte din bagajul cultural al copilăriei mele. Totuși, consider că mediul clujean, în mijlocul căruia m-am aflat ulterior, a reprezentat un context favorabil în sensul informării asupra muzicilor Orientului Apropiat. Un prim argument în favoarea acestei afirmații ar fi faptul că în cadrul Conservatorului clujean existau câțiva studenți străini, dintre care unii din țări cu tradiție muzicală orientală, cu care m-am putut consulta în vederea lămuririi unor probleme tehnice, de stil etc. Un alt argument ar fi turneele artistice în țări de tradiție orientală (Oman, Israel), la care am luat parte ca angajat al Filarmonicii de Stat „Transilvania", prilej cu care am putut interacționa cu artiști din acest domeniu muzical, unii de renume internațional. Ca fapt divers, pot adăuga că am purtat numeroase discuții cu studenți muzicieni din mai multe centre universitare din țară, care abordau repertorii autohtone de influență orientală – cu alte cuvinte… manele[98] –, și am constatat cu o oarecare surprindere că aceștia cunoșteau numeroase aspecte tehnico-stilistice „avansate" pe care le practicau și instrumentiștii străini specializați: sferturi de ton, emisia specifică a sunetului, aspecte de stilistică a interpretării etc. Am primit, astfel, numeroase informații, sfaturi, opinii avizate, sugestii de consultare a unor pagini web, am adunat înregistrări care s-au

[98] Oricât de blamabile ar fi acestea din punct de vedere artistic, legătura lor stilistică cu muzica orientală nu poate fi negată! Așadar, scopul discuțiilor mele cu interpreți ai acestei muzici trebuie considerat mai degrabă unul comparativ-stilistic în raport cu „originalul".

adăugat surselor de referință din inventarul bibliotecii, dintre care aș aminti colecția *Turkish Folk Music from Asia Minor* [**13**], de Béla Bartók, și *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii* [**61**], de Eugenia Popescu-Judetz.

În cazul ***muzicii de tradiție bizantină***, cele mai importante surse de informații au fost *Gramatica muzicii psaltice* [**46**], de Nicolae Lungu și, bineînțeles, *Cântările funebrale pentru cor de bărbați în patru voci* [**27**], de Dimitrie Cunțanu, de unde am preluat melodia și textul cântării *Cu sfinții odihnește*.

Două lumi antinomice caracteristice lucrării[99]

Lumea măsurată a muzicii dansante oșenești, respectiv turcești

Am numit această categorie *măsurată*, deoarece este caracterizată de o anumită măsură, de un anumit puls, la care se raportează toate elementele ritmico-melodice tematice sau motivice ale discursului muzical în întregimea sa. Deci, în mod logic, sub aspectul notației, această întreagă categorie se bazează pe scriitura tradițională liniar-europeană, despre care nu voi vorbi aici. Odată ce am definit categoria, se poate afirma că aceasta ar include majoritatea muzicilor existente, în sens genuistic-intracultural, geografic-intercultural, și în plan istoric, mergând înspre trecut, referindu-mă îndeosebi la muzicile dansante și ritualice „pe pas", care sunt cele mai răspândite și care curg direcționate „dictatorial" de către un singur puls sincronizator. Dintre toate câmpurile și subcâmpurile stilistice abordate în cadrul lucrării *La bulciugu mirelui*, două se înscriu bine în cadrul prezentei categorii, și anume: danțul oșenesc și muzica dansantă oriental-turcească/militar-otomană.

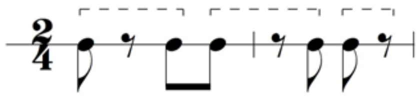
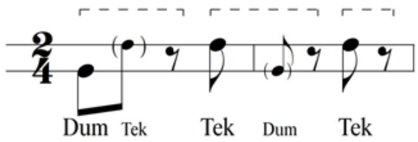
Dacă, în cazul danțului oșenesc, aria stilistică și stadiul istoric luat drept model sunt clar delimitate[100], în ceea ce privește muzica turco-otomană, situația este ceva mai complexă. Aici, avem de-a face cu mai multe filoane stilistice – muzica rurală tradițional-arhaică turcească, muzica clasică și militară a curții otomane, muzica „orientală" de sorginte preponderent arabă etc. –, care sunt, pe de o parte, distincte între ele, iar pe de altă parte, asemănătoare, datorită interferențelor reciproce. Am încercat, astfel, să găsesc acel numitor comun între toate aceste câmpuri stilistice înrudite și diferite deopotrivă, am încercat să creez o muzică puternic ancorată în tradiția și specificul muzical al zonei, care să fie ușor recognoscibilă în rândul unui public larg. În mod plăcut surprinzător, prototipul stilistic turcesc astfel creat prezintă numeroase asemănări la nivelul structural cu prototipul danțului oșenesc deja stabilit.

[99] Dihotomia propusă aici, pornește de la conceptul de sincronicitate ritmică, la nivelul căruia se relevă anumite diferențe ce pun față în față două lumi distincte: o lume pe care am numit-o măsurată, caracterizată de alinierea ritmică a tuturor elementelor muzicale componente, toate cu un singur puls general, și cealaltă lume liberă care promovează tocmai opusul, adică libertate de improvizație, nealinierea ritmică a elementelor componente. Dacă aceste elemente componente au un anumit puls, el este unul individual, propriu, diferit de la un element la altul. Celor două lumi astfel create li se pot asocia și trăsături structural-stilistice specifice, despre care voi vorbi în continuare.

[100] Repertoriul actual de danțuri nu diferă semnificativ de cel mai vechi, din punct de vedere structural și motivic, dar se remarcă un anumit traseu evolutiv firesc, dintre urmările căruia am punctat deja câteva care sunt relevante procesului de creație în cadrul subcapitolului „Premise estetice", anume acordajul din ce în ce mai acut al *ceterii*, ajuns, în acest moment, la cvintă sau sextă superioară, și adiția *zongorei* ca instrument acompaniator.

Voi începe prin a releva faptul că, în cazul danțului oșenesc, tipologia metrică este reprezentată, de fapt, printr-un singur tip, exprimat în scris, de cele mai multe ori, prin măsura de $\frac{2}{4}$, deși măsura de $\frac{4}{4}$ ar fi o variantă plauzibilă. În interiorul acestei măsuri invariabile, se pot constata diverse subgrupări la nivelul optimilor, de exemplu formula repetitivă caracteristică de tip 3+3+2 (vezi tab. 4), care presupune și gruparea măsurilor două câte două, formând deci acel $\frac{4}{4}$ la care am făcut referire. La capitolul metru și ritm, muzica dansantă turcească, precum și cea orientală strâns înrudită, sunt mult mai variate față de danțul oșenesc și muzica oșenească în general, dar, printre numeroasele lor ritmuri componente, există și modele „simple”[101], cu grupări interioare similare exemplului autohton:

Tab. 4: Un schelet ritmic comun al danțului oșenesc și al muzicii dansante turcești-orientale

Câmp stilistic	**Formulă ritmică specifică**
Danțul oșenesc	
Muzica dansantă orientală/turcească[102]	

Asemănările nu se opresc aici, ci merg până în structura adâncă a discursului muzical al ambelor câmpuri stilistice. De exemplu, ca principiu de bază al tuturor danțurilor oșenești stă repetarea variată a unei singure unități tematice de două măsuri, dând naștere unui segment formal numit *pont*, în opinia informată exprimată mai jos, care apoi se poate alătura unui alt set de repetiții variate asupra altei unități tematice și așa mai departe:

> **1** Un *danț* se constituie, deci, dintr-un număr variabil de *ponturi* concatenate: trei sau poate mai multe pentru cântăreți, fără îndoială mai multe pentru instrumentiști și mai ales pentru violoniști. Fiecare *pont* poate fi enunțat sub forma A, A, A… sau sub forma A, A’, A”, adică cu variante.
>
> **2** *Danțul* este o formă melodică cântată sau executată instrumental, alcătuită dintr-un număr variabil de segmente melodico-ritmice înrudite (alias *ponturi*, în sensul pe care îl acordă termenului Isac Gabor – vezi capitolul V), toate articulate în jurul a opt unități de timp.

Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob, Speranța Rădulescu, *Din răsputeri*, [**19**], p. 44, 64.

---

[101] „Simplu”, în sensul că măsura de $\frac{2}{4}$ este una simplă în comparație cu alte măsuri asimetrice sau compuse mult mai complexe, specifice muzici turcești și orientale.

[102] În cadrul exemplului muzical, am relevat într-un mod comprimat mai multe ritmuri specific orientale, cu același schelet. Așadar, incluzând sau excluzând notele mai mici în paranteză, putem vorbi despre mai multe ritmuri, precum *Malfuf*, *Ayyub*, *Maqsum*, *Wahda* (în tradiția oriental-arabă) și *Düyek* (în tradiția clasică otomană).

Deși muzica turcească – în general, dar mai ales cea clasică otomană – este, și la acest nivel al structurii interioare, mai bogată și mai variată decât cea oșenească – fiind, într-o mare măsură, o muzică cultă privilegiată, care a pus un accent puternic pe latura științific-intelectuală a muzicii, generând, astfel, o diversificare semnificativă – fundamentul ei este, în mod similar, un ritm ciclic, care se repetă invariabil pe parcursul unei întregi piese. În acest sens, este grăitor faptul că ritmul, în literatură științifică islamică dedicată muzicii (inclusiv la Cantemir), este notat în interiorul unor cercuri, tocmai pentru a sugera ciclicitatea sa:

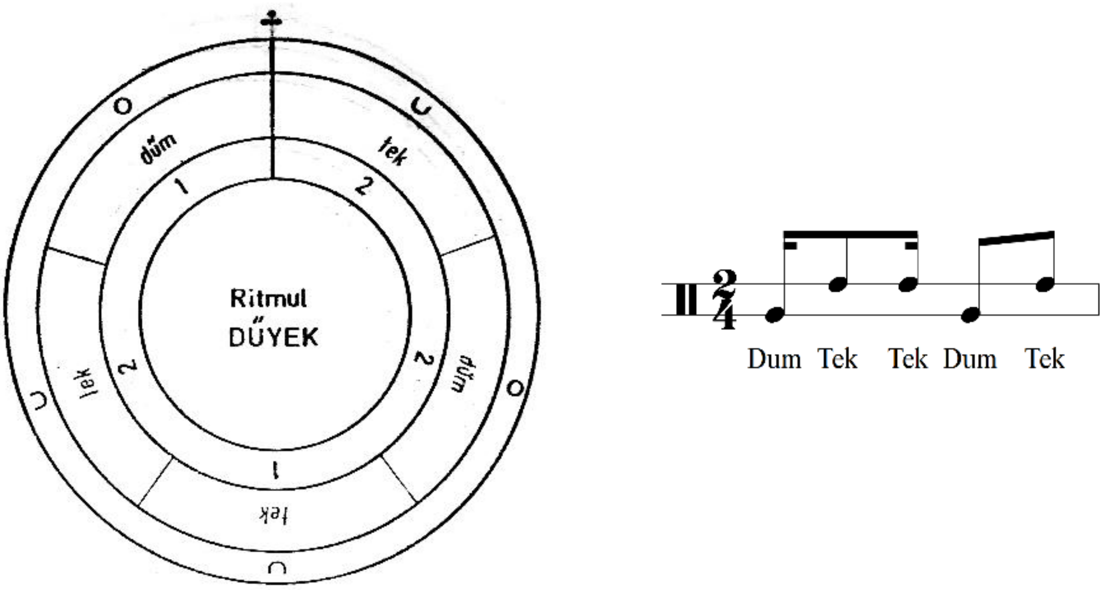


Fig. 10: Ritmul ciclic *Düyek*, după Cantemir (preluat din: Eugenia Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii*, [**61**], p. 116) și transcrierea sa în notație liniar-europeană[103].

> „În tratat, Cantemir prezintă ritmurile muzicii în cercuri. […] Ciclul unui ritm era asemănat mișcării în cerc, pornind dintr-un punct și revenind în continuare, mereu în același punct, pentru a se relua, formând o perioadă ritmică completă (*devr*)."
>
> Eugenia Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii*, [**61**], p. 109.

În pofida acestei ciclicități și în contrast cu repetitivitatea variațională a danțului oșenesc, melodica cultă turcească este, în general, mai degrabă una non-repetitivă, deci nu se bazează pe variația continuă a unei anumite unități motivic-tematice. Totuși, în cadrul muzicii rural-tradiționale turcești și, tangențial, în cadrul muzicii militare otomane, prototipul melodic repetitiv-variațional este reprezentat, după cum se poate deduce studiind, de pildă, colecția de melodii culese de către Béla Bartók în Turcia:

[103] Regulile de bază ale citirii notației lui Cantemir sunt următoarele: citirea pornește de la semn (trifoiul aflat deasupra cercului) și se efectuează în sensul invers acelor de ceasornic; cifrele interioare reprezintă durate, iar celelalte detalii notate reprezintă tipurile de bătaie caracteristice percuției orientale (*Dum* și *Tek*), în variantă literală și simbolic-grafică.



Ex. 21: Béla Bartók, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, [**12**], fragment p. 174.

Odată ce am remarcat această punte de legătură între cele două câmpuri stilistice, am hotărât să o privilegiez în cadrul lucrării mele, prin restrângerea câmpului stilistic turcesc la subcategoria melodiei de tip repetitiv variațional, creând, astfel, o simetrie cu lumea danțului. Deoarece accentul stilistic al întregii lucrări trebuia să cadă pe zona Oașului, am optat pentru o extensiune redusă a momentului turcesc în comparație cu cel oșenesc, aspect care a dus, în mod implicit, și la diferențieri de complexitate structurală interioară între cele două momente. Fără a descrie pas cu pas întregul proces de creație, iată un fragment din linia melodică oriental-turcească rezultată:



Ex. 22: „Tema" oriental-turcească a lucrării *La bulciugu mirelui* (fragment)

După cum se poate observa, structura este una simplă, bazată pe repetarea variată a unei singure unități tematice, specifică și danțului oșenesc, dar, spre deosebire de acesta, discursul melodic oriental-turcesc – ales după diferite modele existente, precum exemplul anterior din colecția Bartók – nu introduce alte noi motive, ci variază încontinuu unicul motiv de două măsuri, de-a lungul întregii secțiuni reprezentative.

În cazul procesului de creare a momentului oșenesc, am încercat, în mod predictibil, să oglindesc îndeaproape construcția tipică a genului original. Am subliniat, mai înainte, faptul că, în ceea ce privește structura interioară, datorită alegerilor mele estetic-stilistice, danțul este mai complex decât „perechea" sa orientală și presupune alăturarea mai multor micro-secțiuni, determinate fiecare în parte de câte un motiv. Danțul pe care l-am realizat începe printr-un scurt segment cu rol introductiv, specific cântării la ceteră, cu multe coarde libere, utilizând doar anumite motive caracteristice[104], înlănțuite liber, fără a ține neapărat cont de restrângerea la cele două măsuri (vezi ex. 23, în partitură la reper 23). Urmează danțul propriu-zis, subîmpărțit în mai multe segmente, în funcție de numărul de teme/motive/ponturi variate. Așadar, primul segment debutează printr-o formulă tipică de coborâre, de două măsuri[105], dar rămâne într-un registru relativ înalt al execuției, în cadrul procesului de repetare variată a temei/motivului/pontului I (vezi ex. 24/reper 24). Coborând într-un registru ceva mai grav, tema/motivul/pontul al II-lea păstrează anumite elemente motivice din segmentul anterior (vezi ex. 25/reper 25). După cele două secțiuni esențiale ale danțului, poate urma un segment contrastant, care rupe logica repetitivă anterioară (vezi ex. 26/reper 26), sau reluarea, după caz, a segmentelor tematice I și II, iar la final, formula specifică de încheiere (vezi ex. 27/înainte de reper 61).



Ex. 23: Formulă de introducere în danțul propriu.



Ex. 24: Tema/motivul/pontul I al danțului propriu.



Ex. 25: Tema/motivul/pontul al II-lea al danțului propriu.

[104] Se remarcă utilizarea frecventă a coardelor libere, deseori două câte două, valorile ritmice predominante fiind de pătrimi și optimi.

[105] În lucrarea *Din Răsputeri* [**19**], p. 45, formula este denumită „îndemn" sau „îndemn și coborâre".



Ex. 26: Segmentul contrastant al danțului propriu.



Ex. 27: Formula de final/încheiere a danțului propriu.

Exemplele de mai sus sunt foarte scurte și, astfel, nu relevă detaliat procesul variațional atât de caracteristic danțului oșenesc, dar surprind logica structurării sale interioare, ce poate fi astfel comparată cu cea a melodiei turcești expusă anterior. Am reliefat, deci, trăsăturile lumii măsurat-dansante din cadrul lucrării *La bulciugu mirelui*, subliniind, totodată, și puternicele legături structurale între cele două stiluri aparent nerelaționate.

Lumea liberă meditativ-improvizatorică

După cum sugerează și numele, această lume este exponenta libertății improvizatorice, care în contrast cu scriitura măsurată precedentă, nu presupune sincronizarea tuturor elementelor discursului muzical, ci mai degrabă desfășurarea lor neîngrădită. Drept urmare, aici nu poate fi vorba despre un puls comun unificator, ci, eventual, de mai multe, concomitente. Chiar dacă statistic vorbind, muzica măsurată este, foarte probabil, majoritară în contextul muzicii ca fenomen general, universal, istoric, cea liberă deține, totuși, o pondere muzicală însemnată. Includerea acestei categorii a muzicii în cadrul lucrării *La bulciugu mirelui* se justifică pornind tocmai de la balada care a generat-o și pe care a și înglobat-o, prin intermediul rolului recitatorului. Fiind, în sens general, un gen reprezentativ al muzicii improvizatorice autohtone, balada oferă, astfel, un puternic argument în favoarea constituirii unui pol al improvizației-meditative în lucrare. Mai mult, acest pol poate asimila ușor și alte câmpuri stilistice relevante lucrării, cum ar fi, de exemplu, *taxim*-ul turcesc[106], trâmbițatul și bocetul oșenesc.

Sub aspectul notației, lumea liberă a improvizației ridică anumite dificultăți. Dacă, în situația anterior prezentată, era vorba despre o tradiție semiotică clară și arhicunoscută care nu ridică nici o problemă, aici în schimb, nu există încă o exprimare grafică standardizată, unanim acceptată, ci mai degrabă o multitudine de maniere de notare, diferite între ele[107]. Compozitorul a cărui abordare am considerat-o cea mai adecvată demersului meu este Witold Lutosławski care, în lucrarea sa *Livre pour*

[106] Ca argument suplimentar, aș reaminti (vezi p. 70) faptul că termenul de *taxim* este utilizat de către unii lăutari autohtoni și păstrează sensul original de introducere liberă, improvizatorică, ceea ce denotă clar o influență turcească/otomană asupra baladei românești.

[107] E suficient să ne gândim la Cage, Kagel, Stockhausen ș.a., cu notația lor textuală sau grafică, diferită de la autor la autor.

orchestre, a conceput un sistem de notare pornind de la dihotomia „ritm liber – ritm măsurat”, un important model în conturarea concepției personale:

” In the *ad libitum* sections all the rhythmic values are approximate. In consequence, the placing of the notes one above the other in the score does not necessarily mean that they are played simultaneously. On the other hand, in the conducted sections (marked 3/4, 2/4, etc.) all the rhythmic values are precise, the notes appearing vertically in line to be played simultaneously.	În cadrul secțiunilor *ad libitum*, toate valorile ritmice sunt aproximative. Drept urmare, așezarea notelor una deasupra alteia în partitură nu semnifică în mod obligatoriu simultaneitatea lor. Pe de altă parte, în cadrul secțiunilor dirijate (notate în 3/4, 2/4 etc.), toate valorile ritmice sunt precise, notele aliniate vertical trebuie să sune simultan. ”

Witold Lutosławski, *Livre pour orchestre*, [**46**], indicațiile introductive ale autorului.

Contextul lucrării mele este, totuși, altul, mai întâi datorită includerii unor pasaje de improvizație propriu-zisă[108] și, apoi, datorită multitudinii spațiilor stilistice în interiorul cărora se petrec aceste improvizații, aspecte care m-au constrâns, în cele din urmă, să creez un sistem propriu de notare, care să releve cât mai bine interpretului detaliile muzicale dorite. Sistemul explicativ propriu este configurat pe patru coordonate, care, împreună, oferă un tablou general suficient de complet pentru a realiza improvizația:

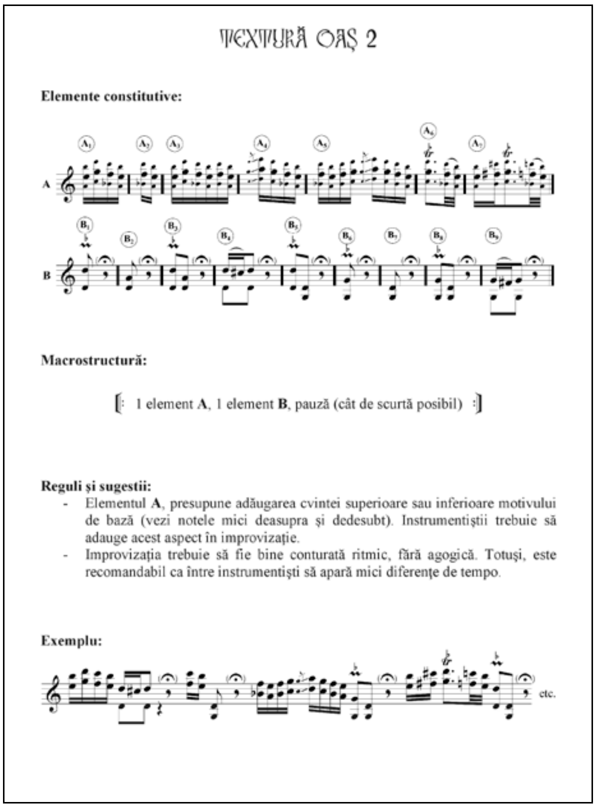
1) Elementele constitutive (ideile/motivele/unitățile ritmico-melodice pe baza cărora se realizează improvizația);
2) Macrostructura (cum anume se combină acele elemente pentru a forma improvizația în întregimea ei sau, cu alte cuvinte, scheletul ei „formal”);
3) Reguli și sugestii (diverse detalii adiționale asupra improvizației);
4) Exemple de utilizare (un model de realizare a improvizației, utilizând toate cele expuse până în acest moment).

În cadrul partiturii, aceste explicații apar sub forma unor trimiteri asemănătoare notelor de subsol. Astfel, un chenar așezat pe un anume portativ indică, mai întâi, instrumentul care improvizează și momentul în care apare improvizația. În interiorul chenarului, găsim titlul improvizației[109], care face trimiterea la „nota de subsol”, adică la locul unde improvizația este detaliată, conform sistemului explicativ deja prezentat (pentru exemple concrete vezi ex. 28). Se poate observa că același sistem explicativ se aplică în multiple situații stilistice, pe parcursul lucrării *La bulciugu mirelui*, fie că vorbim despre trâmbițatul și bocitul oșenesc, despre cântarea de rit ortodox-bizantin, despre muzica otoman-turcească sau despre muzica aleatoric-controlată contemporană.

---

[108] Lutosławski a propus doar eliberarea ritmică a unor pasaje notate, de altfel, foarte strict, nu și improvizație în sensul oferirii interpretului posibilitatea de a-și crea propriile melodii/ritmuri.

[109] În sens larg, chenarul semnifică repetarea materialului muzical din interiorul său, deci acest material poate fi orice de la cea mai simplă notă ținută, până la o improvizație complexă.



TEXTURĂ OAȘ 2

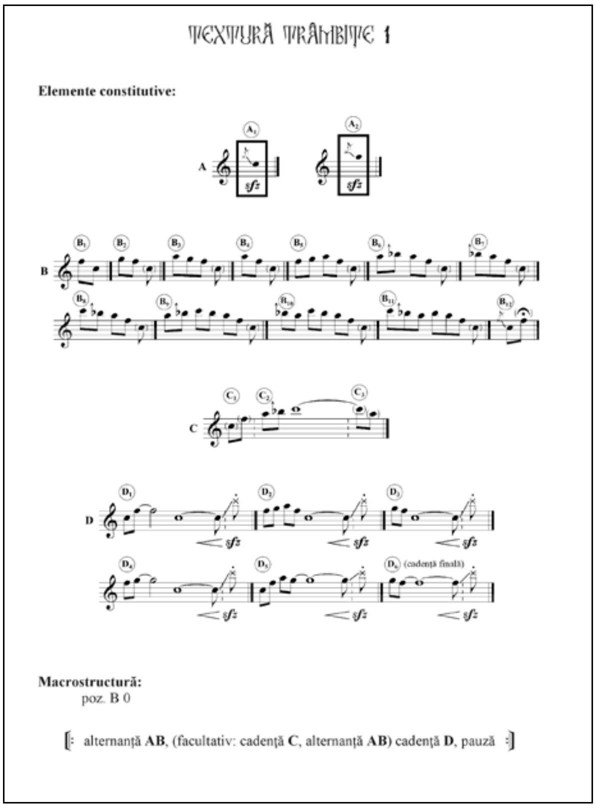
Elemente constitutive:

Macrostructură:

[: 1 element **A**, 1 element **B**, pauză (cât de scurtă posibil) :]

Reguli și sugestii:
- Elementul **A**, presupune adăugarea cvintei superioare sau inferioare motivului de bază (vezi notele mici deasupra și dedesubt). Instrumentiștii trebuie să adauge acest aspect în improvizație.
- Improvizația trebuie să fie bine conturată ritmic, fără agogică. Totuși, este recomandabil ca între instrumentiști să apară mici diferențe de tempo.

Exemplu:

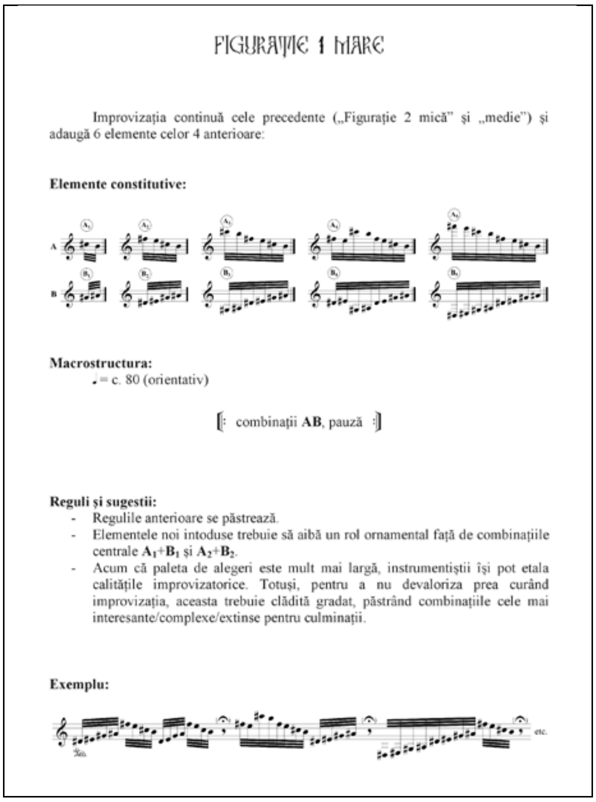


TEXTURĂ TRÂMBIȚE 1

Elemente constitutive:

Macrostructură:
poz. B 0

[: alternanță **AB**, (facultativ: cadență **C**, alternanță **AB**) cadență **D**, pauză :]



FIGURAȚIE 1 MARE

Improvizația continuă cele precedente („Figurație 2 mică" și „medie") și adaugă 6 elemente celor 4 anterioare:

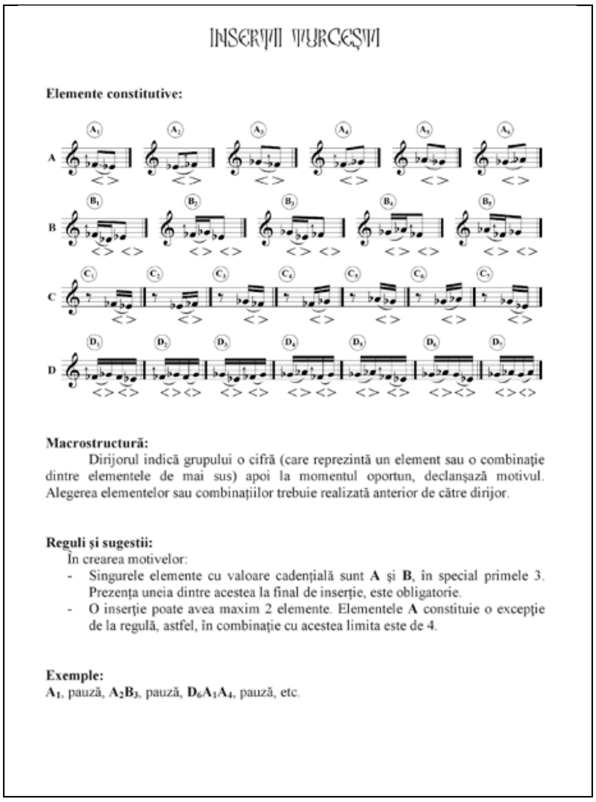
Elemente constitutive:

Macrostructura:
♩= c. 80 (orientativ)

[: combinații **AB**, pauză :]

Reguli și sugestii:
- Regulile anterioare se păstrează.
- Elementele noi intoduse trebuie să aibă un rol ornamental față de combinațiile centrale $\mathbf{A_1}$+$\mathbf{B_1}$ și $\mathbf{A_2}$+$\mathbf{B_2}$.
- Acum că paleta de alegeri este mult mai largă, instrumentiștii își pot etala calitățile improvizatorice. Totuși, pentru a nu devaloriza prea curând improvizația, aceasta trebuie clădită gradat, păstrând combinațiile cele mai interesante/complexe/extinse pentru culminații.

Exemplu:



INSERȚII TURCEȘTI

Elemente constitutive:

Macrostructură:
Dirijorul indică grupului o cifră (care reprezintă un element sau o combinație dintre elementele de mai sus) apoi la momentul oportun, declanșază motivul. Alegerea elementelor sau combinațiilor trebuie realizată anterior de către dirijor.

Reguli și sugestii:
În crearea motivelor:
- Singurele elemente cu valoare cadențială sunt **A** și **B**, în special primele 3. Prezența uneia dintre acestea la final de inserție, este obligatorie.
- O inserție poate avea maxim 2 elemente. Elementele **A** constituie o excepție de la regulă, astfel, în combinație cu acestea limita este de 4.

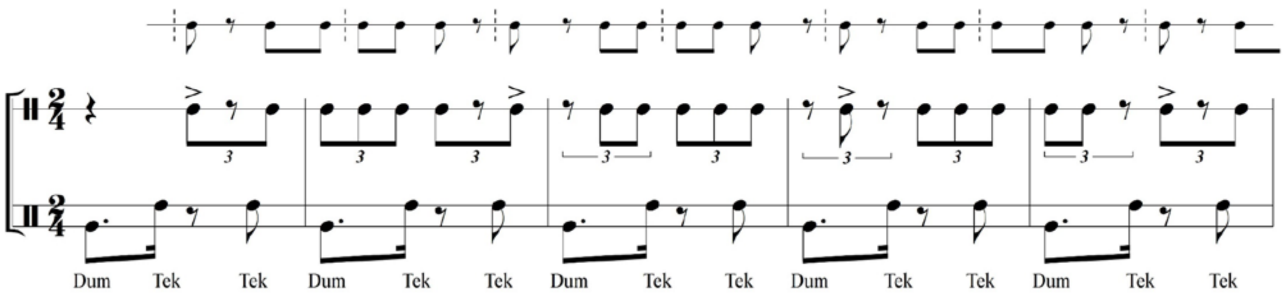
Exemple:
$\mathbf{A_1}$, pauză, $\mathbf{A_2B_3}$, pauză, $\mathbf{D_6A_1A_4}$, pauză, etc.

Ex. 28: Exemple ale sistemului explicativ al improvizațiilor în *La bulciugu mirelui*.

Situații de interferență între cele două lumi

Odată ce am prezentat pe larg dihotomia „măsurat – liber” și cele două lumi constitutive în parte, se pot constata și anumite situații limită, care nu pot fi înscrise doar în cadrul unei singure lumi. De exemplu, dacă lumea măsurată este caracterizată prin muzica cu un singur puls a-tot-sincronizator și notație tradițională, iar cea liberă, prin muzică cu mai multe pulsuri concomitente și notație atipică, de ce n-ar fi, oare, posibilă notarea tradițională a unei muzici cu mai multe pulsuri concomitente?

În punctul culminant al lucrării *La bulciugu mirelui*, am realizat tocmai acest scenariu. Stratul ritmic de bază – cel pe care îl tactează dirijorul – este binar și este rezervat muzicii oriental-turcești. Stratul suprapus al danțului oșenesc se bazează pe subdiviziunea ternară a stratului turcesc, dar cu o grupare ritmică interioară binară, rezultând și un tempo mai alert decât al planului precedent. Aceste două planuri sunt în așa fel construite încât timpii tari să nu se alinieze niciodată, în acest fel, creându-se un puternic efect poliritmic:



Ex. 29: Suprapunerea planului turcesc (jos) cu cel oșenesc (mijloc și mai sus, reinterpretat metric).

Avem de-a face, așadar, cu un pasaj muzical notat într-o manieră tradițională, dar cu mai multe pulsuri interioare, fapt care-l plasează undeva între categoriile ritmice discutate.

Continuând prezentarea pasajului culminant, trebuie să remarc faptul că anumite caracteristici modal-tonale inerente acestuia au ajuns să se răsfrângă asupra întregii lucrări, devenind elemente identitare de bază. Planul oșenesc este scris în sfera tonală a lui Re și, apoi, La, pentru a putea beneficia de coardele libere specifice stilului, iar cel turcesc în Mi♭, conturând astfel relații puternic disonante între cele două planuri (septimă mare, respectiv cvintă micșorată), chiar dacă în interiorul fiecărui plan, luat separat, consonanța este predominantă. Ideea de a crea mai multe planuri muzicale consonante intrinsec, dar în relații de disonanță unele față de altele (*politonalitate* sau *polimodalism*) a devenit un principiu generator al lucrării *La bulciugu mirelui*.

Aspecte de orchestrație și organologie

Dezideratul de a fi „în stil” a avut un rol semnificativ și la nivelul orchestrației. Fie că vorbim despre muzica oșenească, fie că vorbim despre muzica turcească sau oricare altă muzică „exotică”, diferită de cea cultă vest-europeană, căutarea elementelor distinctive ne trimite la nivelul instrumentației și al vocalității. În acest sens, formula specifică Oașului, confirmată de toate sursele documentare și de experiența proprie, este *țâpuritorul*, acompaniat de *ceteră* și *zongoră*. Pentru zona tradițional-turcească, formula specifică, dedusă din surse informale, înregistrări audio-video, precum și colecția lui Bartók [**13**], este *zurna*, acompaniată de *davul*. Cele două formule timbrale de la care am pornit pot fi extinse prin adiția altor instrumente specifice spațiului stilistic din care fac parte sau

unor spații înrudite. Amprenta timbrală a fiecărui instrument în parte a trebuit, apoi, transferată instrumentelor orchestrei de tradiție vest-europeană. În cadrul acestui demers de substituire instrumentală, am încercat să creez un echilibru între exponenții fiecărui spațiu stilistic în parte, vioara, piculina, chitara clasică, cornul etc. reprezentând Oașul, iar clarinetul, toba mare, cinelul, coardele ciupite, harpa etc. reprezentând zona turcească, după cum se observă în tabelul următor:

Tab. 5: Corespondențe instrumentale interstilistice în lucrarea *La bulciugu mirelui*.

Spațiu stilistic	Element tradițional		Element simfonic
Oșenesc	Cetera	→	Vioara, Viola
	Zongora	→	Chitara clasică (acordic)
	Fluierul	→	Piculina, Flautul
	Cimpoiul	→	Oboiul (pentru melodie) Fagotul (pentru ison)
	Trâmbița	→	Cornul, Trombonul
	Țâpuritura, Bocetul	→	Corul
Ortodox	Cântarea de strană	→	Corul bărbătesc
Turcesc	Zurna, Klarnet	→	Clarinetul, Trompeta (cu surdină)
	Davul, Zil, Kös etc.	→	Toba mare, Cinele, Timpani etc.
	Tanbur, Ud, Santur, Kanun	→	Chitara clasică (melodic) Harpa, Coardele în pizzicato

Depășind aspectul strict timbral, pentru a evoca precis sonoritatea instrumentelor tradiționale propuse, este necesară și aplicarea unor procedee tehnice specifice. De pildă, în cazul ceterii oșenești, am amintit deja acordajul mai ridicat cu o cvintă sau sextă, aspect căruia i se poate adăuga, aici, și utilizarea masivă a corzilor duble, frecvent în forma unor motive dublate în cvinte perfecte paralele, dar și în alte diverse forme, utilizând octave și terțe:

> ” Trebuie înțeles că, cu o vioară astfel modificată[110], execuția unei linii pur monodice pe o singură coardă nu mai este posibilă decât pe coarda I și pe coarda gravă (a IV-a). Ca regulă generală, execuția monodică pe o singură coardă e, drept urmare, rară, dacă nu exclusă. Transformarea organologică pe care am descris-o aici este, deci, perfect motivată, pentru că în spatele ei se descifrează o intenție clară: aceea de a facilita tehnica *pontajului* și jocul continuu în cvinte paralele. ”
>
> Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob, Speranța Rădulescu, *Din răsputeri*, [**19**], p. 89.

[110] Autorii se referă la cetera oșenească, o vioară cu călușul modificat și, apoi, mutat mai aproape de limbă cu o serie de alte urmări tehnice. În locul arcușului obișnuit, este preferat unul construit local, mai robust, cu păr abundent și mereu supraîncărcat cu sacâz. Uneori, arcușul de violă sau violoncel își face loc în instrumentarul ceterașilor oșeni, dar niciodată cel de vioară, fiind prea „firav" pentru aceștia.

Transferul tuturor acestor detalii tehnice pe vioara standard l-am efectuat prin câteva artificii care să creeze iluzia unei interpretări pe ceteră. Având în vedere faptul că ceterașii cântă îndeosebi în prima poziție a instrumentului și deseori în cvinte paralele pe primele două coarde (ceea ce ar însemna Mi-Si coarde libere, degetul 1: Fa-Do, 2: Sol-Re, 3: La-Mi), am introdus un motiv care să recreeze această sonoritate, dar pe vioară în poziția a IV-a:



Ex. 30: Motiv acut în cvinte paralele pe vioară ce imită sonoritatea ceterii oșenești.

Ulterior, când întreaga partidă de viori prime și, apoi, secunde preiau această variație motivică perpetuă specific oșenească, se păstrează execuția non-divisi, deoarece constituie un element tehnic caracteristic. Singura excepție se află în punctul culminant al lucrării unde am transpus întreg discursul oșenesc la o cvintă superioară, adică cu centrul tonal pe La, față de Re-ul inițial. Fiind un pasaj foarte înalt, dublele nedivizate devin, practic, imposibil de realizat, fapt care a dus la împărțirea acestora în două, în așa fel încât să recreeze cântarea autentică:



Ex. 31: Melodia oșenească transpusă mai sus cu o cvintă cu centrul pe La.

Zongora este, precum cetera, un instrument asemănător celui standard, în acest caz chitara, dar este, totodată, și atipic în mai multe privințe. Ea are un număr variabil de coarde, de obicei patru sau cinci, așezate mai aproape una față de cealaltă, în relație de trison major, astfel încât, prin apăsarea degetului pe tastieră – procedeu numit în terminologia cultă *barrée* – să rezulte întotdeauna acorduri majore. Acest acordaj „major" se poate aplica și chitarei clasice, dar implică *scordatura* a patru coarde din totalul de șase, ceea ce poate crea un disconfort semnificativ instrumentiștilor obișnuiți cu acordajul standard. Ca atare, am preferat să păstrez acordajul obișnuit[111] și să imit efectul zongorei utilizând un acord major format printr-o digitație care să poată fi ușor transpusă pe alte trepte și sustenabilă, în acest fel, timp îndelungat, cu fundamentala acordului în bas și terța în acut, precum este acordată de obicei și zongora. Varianta la care am ajuns pornește de la acordul de Re major, iar

[111] Este adevărat faptul că, din cu totul alte motive, coarda a șasea este acordată în Mi♭, dar acest fapt nu afectează defel cele discutate aici.

prin translarea aceleiași digitații mai sus, adăugând și degetul 1, se formează Mi major, Fa♯ major, Sol major, La major și Si major:



Ex. 32: Acordurile de tip „zongoră" pe chitara clasică.

Pentru a imita instrumentele de suflat tradiționale, am căutat reprezentanții cei mai potriviți din cadrul orchestrei simfonice, pentru a exprima cât mai clar una dintre lumile cultural-geografice evocate. În cazul fluierului, am ales ca reprezentant în orchestră piculina datorită similarității dimensiunilor celor două instrumente – piculina este cam de aceeași mărime cu fluierele mici – similarității materialului din care sunt construite – lemn[112] – și a registrului muzical folosit, toate ducând implicit și la un sunet asemănător. Acestor similitudini li se adăugă și utilizarea unei tehnici specifice fluierului, și anume cântarea cu ison gutural. În momentele de *tutti*, am adăugat și flautul, fiind, de asemenea, asemănător fluierului.

Cimpoiul este un instrument sonor și penetrant, cu ancie, polifonic, motiv pentru care, în reprezentarea sa orchestrală, am inclus mai multe instrumente de acest fel: oboiul pentru liniile melodice (caraba) și fagotul pentru ison (bâzoiul). Mai mult decât asemănarea timbrală, există și anumite turnuri melodice caracteristice, pe care am încercat să le cuprind:

> ” Deosebit de caracteristice pentru muzica de cimpoi sunt revenirile stăruitoare pe fundamentala carabei, printr-un fel de apogiaturi apendicale inferioare […]. Apogiaturile îngăduie atât repetarea aceluiași sunet, cât și separarea unor sunete diferite. Același rol îl îndeplinesc și mordentele sau trilurile, care împreună cu apogiaturile constituie ornamentația specifică a melodiilor cimpoierești. ”
>
> Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, [**4**], p. 84-85.



Ex. 33: O figurație melodică a oboiului II din *La bulciugu mirelui*, ce trimite cu gândul la cimpoi.

Trâmbița este un instrument cu puternice valențe simbolice, ale cărui întorsuri melodice sunt – alături de bucium, tulnic și alte astfel de instrumente – deseori abordate orchestral în creația românească și nu numai. Pentru a fi cât mai veridic în evocarea proprie, am pornit de la principiile

[112] Alături de cele din lemn, există și piculine din metal, dar acest fapt nu schimbă semnificativ asemănarea dintre cele două instrumente.

sale de funcționare. Trâmbița oșenească este un instrument natural cu muștiuc de lemn, care poate intona doar armonicele 6-12, fapt ce se răsfrânge direct asupra melodiei sale:

> „Astfel, tulnicul folosește obișnuit armonicele (3) 4-8; buciumele muntenești și cele din sudul Moldovei (Munții Vrancei), armonicele 3-9, iar trîmbițele oșenilor, maramureșenilor, bucovinenilor și moldovenilor din partea de miazănoapte a provinciei, armonicele 6-12 și 16."
>
> Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, [**4**], p. 42.

Ținând cont de aceste detalii, instrumentele din orchestră care pot imita sunetul trâmbiței nu sunt multe. În primul rând, trebuie să aibă același principiu de formare a sunetului – vibrația buzelor cu ajutorul unui muștiuc – apoi să se afle în aceeași plajă a armonicelor. Se exclud din start instrumentele de suflat din lemn, deoarece nu au muștiuc și sunt deja în mare parte reprezentanții altor instrumente tradiționale. Rămân, deci, doar instrumentele de alamă, dintre care trompeta utilizează plaja armonicelor 2-8, extinsă mai sus doar solistic sau în jazz, aflându-se, totodată, într-un registru prea înalt în comparație cu trâmbița, iar tuba se află la polul opus, într-un registru prea grav, având și o emisie greoaie. Așadar, înlocuitori trâmbiței în orchestră pot fi doar cornul (în cazul căruia am utilizat cele două poziții libere posibile, adică poziția liberă fără cvartventil – armonicele lui Fa, respectiv poziția liberă cu cvartventil – armonicele lui Si♭) și trombonul (poziția a III-a cu cvartventil – armonicele lui Mi♭).

Spațiul cultural oșenesc este reprezentat, în lucrarea *La bulciugul mirelui*, și prin componenta sa vocală, adică țâpuritura, dar și cântarea rituală ortodoxă, prezentă și ea în această arie geografic-culturală. Interpretarea lor „corectă" presupun anumite emisii specifice fiecăreia dintre ele, diferite de cea corală vest-europeană, aspect pe care am încercat să-l facilitez prin scriitură.

În cazul muzicii turcești, am pornit de la unitatea instrumentală tradițională formată din *zurna* și *davul*, care, poate nu accidental, se remarcă frecvent în colecția *Turkish Folk Music from Asia Minor* [**13**], a lui Bartók. În situația în care procesul creativ necesită utilizarea explicită a unui ansamblu restrâns, cameral, această formulă minimă de două instrumente poate funcționa ca atare, dar în situații orchestrale ample, cum este cazul aici, este imperativă o extindere a paletei instrumentale, care poate fi realizată doar în direcția muzicilor înrudite: cea clasică turcească și cea militară otomană (meterhaneaua). În acest sens, scrierile lui – și despre – Cantemir sunt revelatoare:

> „Instrumentele destinate muzicii clasice turcești erau din cele mai specifice ariei turco-persane, susceptibile cântării cromatice: *ney* (fluier drept), *tanbûr* („cithara turcica"), *kemânče* (numit deopotrivă *kemân* la persani și turci, și *rebâb* la arabi), *sâz* (nume generic pentru toate varietățile de ʿ*ud*), instrumente de percuție ca *def* (mică tamburină), *kudüm* (două tobițe, care se bat cu ambele mâini, denumite și *cifte nakkarât*). Când orchestrele s-au dezvoltat și numărul instrumentelor s-a îmbogățit, s-au introdus și altele ca *miskal* sau *mûsikâr* (naiul românesc), *santûr* (varietate de țambal), *târ* sau *baghlama* (instrumente din familia tanburului), *sinekemân* („viola d'amore")."
>
> Eugenia Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii*, [**61**], p. 39.

> Cantemir nu s-a preocupat nicicum de muzica de meterhanea, deși cunoștea profund organizarea armatei otomane și rolul pe care îl dețineau în stat formațiunile de muzică. […]:[113]
>
> „[…] Tubulhanaua *unui vizir sta din nouă tobe; nouă* Zurnazeni *sau care cîntă în* Zurna*, adică fluieră; Şapte* Boruxeni*, sau trompetari; patru* Zildzani*, care bat în* Zil*, o specie de discuri de aramă, care, bătându-le unul de altul, dau un sunet clar și acut…*"
>
> Repertoriul meterhanelelor cuprindea, în afara marșurilor războinice, multe melodii din repertoriul clasic al muzicii turcești, pe care le cântau în ceremoniile militare și de stat.
>
> Eugenia Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii*, [**61**], p. 36.

Ca instrument monodic principal, am ales drept model zurna datorită răspândirii ei în cadrul spațiului cultural turcesc, atât în zona rural-tradițională, cât și în cea militară, ba chiar, tangențial, și în cea românească:

> [Surla] era un fluier cu ancie, înrudit cu *zurna* sau *zurla*, din care mai cântă și astăzi unii muzicanți turco-tătari din Dobrogea, însoțindu-i sunetele nazale și pătrunzătoare cu bătaia unui *daul*[114] sau unui *darabukkî*[115].
>
> Tiberiu Alexandru, *Instrumente muzicale ale poporului român*, [**4**], p. 89.

Instrumentul care, în mod logic, ar trebui să reprezinte zurna în cadrul orchestrei este oboiul, din pricina modului comun de generare a sunetului, ancia dublă. Totuși, instrumentele diferă semnificativ la nivelul sonorității și al posibilităților lor tehnice, probabil datorită anumitor deosebiri de construcție, oboiul nefiind capabil să redea sunetul nazal și șerpuitor[116] al zurnei. Soluția a venit studiind stratul recent al muzicii tradiționale turcești, care, adesea, utilizează o anumită variantă de clarinet în sol, instrument denumit „klarnet", alături de o serie de tehnici specifice, asociate acestuia, realizabile și pe clarinetul standard al orchestrei. Așadar, din pricina puternicei asemănări timbrale cu klarnet-ul – dar, parțial, și cu zurna! – și, apoi, a faptului că oricum oboiul este deja asociat timbral cu cimpoiul, am ales clarinetul ca reprezentant principal al melosului turcesc. În punctele culminante, alte instrumente dublează melodia clarinetului, dintre care cea mai semnificativă contribuție o au trompetele surdinate, ca reprezentante ale zurnei și/sau ale boru-lui, aspect aflat în concordanță cu structura meterhanelei prezentată de către Cantemir.

Alături de instrumentele de suflat „turcești", în lucrarea *La bulciugu mirelui*, sunt bine reprezentate și cele cu coarde. În cazul acestora, transferul timbral către instrumentele orchestrei se

---

113 Conform unei note de subsol, următorul fragment este citat din: Dimitrie Cantemir, *Istoria Imperiului Otoman*.

114 [Nota autorului:] „Tobă mare cu două membrane, una bătută cu un mai de lemn (*ciocmar*), iar cealaltă cu nuia (*ciubuc*)."

115 [Nota autorului:] „Tobă cu o singură membrană, cu corpul format dintr-un vas de lut ars cu fundul deschis. Executantul o ține sub braț (uneori agățată de gât cu o curea) și o bate cu mîinile."

116 Mă refer la frecventele *glissando*-uri și alunecări intonaționale idiomatice pe zurna, dar extrem de dificile pe oboi.

poate realiza mult mai simplu, deoarece nu interferează semnificativ cu reprezentanții muzicii oșenești. Instrumentele cu coarde clasice și tradiționale turcești sunt, în majoritate, ciupite sau lovite (tanbur, ud, baglama, santur, çeng, kanun etc.), deci pot fi reprezentate în orchestră de către chitara clasică[117], harpă și coardele în pizzicato. Bineînțeles, există și instrumente turcești cu arcuș (de exemplu, specificul kemençe), pe care le-am transpus în contextul orchestrei printr-un unison general al compartimentului coardelor, ce nu interferează stilistic cu lumea „ceterilor", chiar dacă este distribuit aceluiași compartiment orchestral.

Nu în ultimul rând, instrumentele de percuție caracteristice zonei turco-orientale sunt și ele bine reprezentate în această lucrare. Relațiile dintre variantele tradiționale și cele orchestrale ale acestor instrumente sunt extrem de strânse (davul → toba mare, def → tamburină, zil → cinele de mână, kös → timpane), ajungând, în anumite cazuri, până la echivalență (darbouka).

Formă și stil

Considerații generale

Construcția formală a lucrării *La bulciugu mirelui* pornește de la aceeași baladă populară generatoare (vezi p. 73), bazându-se, în mare măsură, pe aspectul ei programatic astfel dobândit. Lumile culturale intrinsec contrastante relevate de acțiunea baladei creează, prin muzicalizarea lor, oportunitatea unei delimitări formale clare pe criteriul stilului, în cazul de față, un segment dansant oșenesc *vs.* unul turcesc.

Un alt aspect determinant al construcției formale a fost decizia de a recita balada în cadrul lucrării, aspect ce favorizează flexibilizarea metrică a discursului muzical (*rubato*) pentru ca actorul să poată avea libertatea de exprimare necesară. Așadar, alături de idea utilizării celor două segmente dansante contrastante stilistic, dar întrucâtva înrudite (cel oșenesc și cel turcesc), se poate adăuga și un segment liber-meditativ dedicat recitării baladei, segment care se delimitează puternic de celelalte două.

Pornind de la contrastul dintre aceste segmente și urmărind, în sens programatic, pas cu pas, firul narativ al baladei, am structurat formal întreaga lucrare pe baza tiparului de *Rondo*, alternând segmente meditativ-narative (A-uri cu rol de refren) cu segmente măsurat-dansante (B, C și D cu rol de cuplete), după cum se poate observa în tabelul următor:

Tab. 6: Formă și stil în cadrul lucrării *La bulciugu mirelui*.

Secțiune	Reper	Scriitură	Stil	Recitator
Introducere (A_1)	0	liberă	contemporan + oșenesc	
Nunta (B)	23	măsurată	oșenesc	

[117] Chiar dacă chitara este deja exponentul zongorei oșenești, în acel caz este vorba despre o utilizare strict acordică arpegiată, spre deosebire de utilizarea melodică (*tirando/apoyando*), prevalentă aici.

Secțiune		Reper	Scriitură	Stil	Recitator
Intriga (A_2)		61	liberă	contemporan + oșenesc + ortodox	5 interv.[118] însumând 21 versuri
Vânzarea miresei (C)	Taksim	82	liberă	turcesc	7 interv. însumând 14 versuri
	Dans turcesc	92	măsurată	turcesc	o interv. de 2 versuri
	Taksim	102	liberă	turcesc	
Blestemul (A_3)		103	liberă	contemporan + oșenesc	7 interv. însumând 30 versuri
Punctul culminant (D)[119]		125	măsurată + liberă[120]	contemporan + oșenesc + turcesc	
Deznodământ (A_4)		135	liberă + măsurată[121]	contemporan + oșenesc + ortodox	2+1 interv.[122] însumând 10+6 versuri

În cele ce urmează, voi detalia structura formală interioară a fiecărei secțiuni în parte, structură care diferă de la caz la caz, tocmai datorită deosebirilor inerente stilistice și conceptuale caracteristice acestei lucrări.

Prima secțiune meditativ-improvizatorică: Introducere (A_1)

Deși scopul componistic declarat al secțiunilor meditativ-improvizatorice este de a crea cadrul propice recitării baladei, această primă secțiune reprezintă o introducere strict instrumentală cu rol evocator, o pătrundere în atmosfera mistic-arhaică specifică.

Instrumentul emblematic al acestei secțiuni este cornul, ca instrument modern supleant al trâmbiței oșenești, în funcție de care secțiunea se poate segmenta micro-formal. Astfel, avem de-a face cu nouă intervenții ale cornului, reprezentând, din punct de vedere stilistic, polul muzicii arhaic-

---

[118] Termenul se referă la gruparea versurilor recitatorului în intervenții distincte în cadrul partiturii.

[119] Conform materialului tematic, secțiunea D ar trebui notată mai degrabă B+C (vezi *Moment dansant sintetic turc-oșenesc: Punctul culminant (D)* la p. 101).

[120] Am detaliat punctual această situație în cadrul subcapitolului *Situații de interferență între cele două lumi*, la p. 89.

[121] Dacă, în secțiunea anterioară, am avut ca fundament scriitura măsurată, căreia i s-au adăugat elemente libere, aici găsim tocmai inversul: un fundament liber căruia i se adaugă un element măsurat, mai precis piesa din ritualul funebru bizantin-ortodox, intitulată *Cu sfinții odihnește*.

[122] Se repetă primele versuri ale baladei pentru a întări mesajul ei moralizator.

tradiționale oșenești, alături de care apar gradual o serie de elemente figurative, reprezentând polul muzicii contemporane.

Dacă, la început, intervenția cornului este acompaniată doar de câteva efecte non-muzicale, care duc cu gândul la un spațiu atemporal, mioritic, ulterior, acestora li se adaugă și o serie de elemente muzicale diatonic-tetracordice/tetratonice, atât în formă melodică (improvizațiile: „figurații diverse", „semnal 1"), cât și în formă acordică (improvizația „acorduri"), rezultând, în final, un complex conglomerat politonal[123], ce sprijină întru totul ideea unei sonorități stranii, meditativ-misterioase, asociate acestei secțiuni.

Celesta este un alt instrument caracteristic al acestei secțiuni și, de altfel, a tuturor secțiunilor A, care dă glas unui element figurativ ca sinteză a întregii constelații politonale de-a lungul lucrării *La bulciugu mirelui*. Spațiul tonal al acestui element sintetizator presupune alăturarea a trei tetratonii anhemitonice – identice ca structură interioară și identice cu cele utilizate în improvizația celorlalte instrumente, deși acestea uzează și tetracordii – în așa fel încât nici un sunet să nu se repete, atingând, astfel, totalul cromatic:



Ex. 34: Modul sintetizator al celestei în *La bulciugu mirelui*.

În prima secțiune A, celesta își clădește improvizația pe baza celor două tetratonii inferioare (Mi♭-Fa-La♭-Si♭ și Si-Do♯-Mi-Fa♯), apoi, în cea de-a doua, le folosește pe cele două superioare (Si-Do♯-Mi-Fa♯ și Sol-La-Do-Re), iar într-un final, le combină pe toate trei. Într-o manieră asemănătoare, semnalul glockenspiel-ului utilizează, mai întâi, tetratonia inferioară (Mi♭-Fa-La♭-Si♭), apoi în secțiunea a doua pe cea superioară (Sol-La-Do-Re), iar în cea de-a treia, o combinație între cele două.

Moment dansant oșenesc: Nunta (B)

Într-o primă fază, secțiunea se poate împărți, după criteriul instrumentației folosite, în șase segmente distincte: 1) Cetere și zongore (coarde și chitare); 2) Fluiere și dobe (suflători și percuție); 3) Tropotita (dansatori, cor, percuție); 4) Țâpurituri (cor, coarde, chitare); 5) Dans cu cetere (coarde, chitare, percuție, dansatori) și 6) Culminație în tutti (cor, coarde, chitare, suflători, percuție, dansatori).

Tab. 7: Structura formală a părții secunde a lucrării *La bulciugu mirelui*.

Segment		Reper	Elemente vocal-instrumentale
1	**Cetere și zongore**	23	Compartimentul coardelor cu arcuș (mai ales viorile) și al coardelor ciupite (chitarele).
2	**Fluiere și dobe**	30	Compartimentul suflătorilor de lemn și al percuției.
3	**Tropotita**	40	Corul și percuția, cu posibilitatea includerii unor dansatori.

[123] Politonal, în sensul că există mai multe planuri distincte, consonant-diatonice de sine stătătoare, dar relaționate cu celelalte planuri în așa fel încât prin suprapunerea lor să rezulte cât mai multe intervale disonante. În acest fel, din cadrul conglomeratului sonor, se reliefează fiecare plan în parte, fiind în relație de consonanță doar cu elementele sale proprii.

Segment		Reper	Elemente vocal-instrumentale
4	**Țâpurituri**	46	Corul, coardele (mai ales viorile și chitarele).
5	**Confruntarea ceterilor**	53	Coardele (mai ales viorile și chitarele), percuția și, posibil, dansatorii.
6	**Culminație**		Tutti, incluzând și dansatorii.

La un nivel mai detaliat, fiecare segment poate fi subîmpărțit în segmente mai mici, care reprezintă unități formal-stilistice determinante ale danțului oșenesc, denumite, în terminologia locală, „ponturi”. În cadrul subcapitolului *Lumea măsurată a muzicii dansante oșenești, respectiv* turcești de la p. 81, am descris deja conceptul oșenesc de *pont*, definindu-l[124] ca un lanț de expuneri perpetuu variate ale unei singure entități motivice de două măsuri, după care poate urma un alt pont cu noi expuneri variate asupra unei alte entități motivice etc., așadar nu voi detalia suplimentar în această direcție.

A doua secțiune meditativ-improvizatorică: Intriga (A_2)

Dacă, până în acest moment al lucrării, balada generatoare nu și-a făcut propriu-zis apariția, în această secțiune, prin intermediul recitatorului, ea devine prim-planul discursului muzical. Segmentul de baladă recitat aici cuprinde primele 22 de versuri, însemnând ceea ce am denumit anterior expozițiunea și intriga, dar și două versuri imediat următoare, care continuă ideea precedentă a deplasării în târg cu scopul vânzării nevestei, prin translare, de la gând la faptă:

Frunză verde lemn uscat,
Un fecior că și-o luat,
Un fecior de gazdă mare,
O fată săracă tare.
Soacră-sa că u-o mustrat:
- Unde ți-e, noră, zestre?
- În sat am fost eu cu tine,
Ai știut că n-am albine,
Numai sufletul din mine.
În sat am fost eu cu voi,
Ați știut că eu n-am boi
Numai ochii amândoi.
Mama fiul și-o ademenit
Și apoi i-o poruncit:
- Fiule, vinde-ți nevasta!
Fiule, de nu îi vinde,
Curțile ți le-oi aprinde.
- Nu mă, măicuță, mustra
C-a veni și vinerea
Și-oi pleca la târg cu ea.
Și, când a fost vinerea,
O plecat la târg cu ea.

Din punctul de vedere al construcției dramaturgice, cele două secțiuni muzicale anterioare pregătesc actualul moment al recitării baladei, conturând, mai întâi, o atmosferă mioritic-misterioasă ca trimitere arhaizantă către meleaguri străvechi oșenești, dar și ca previziune a tragicului final, iar apoi nunta celor doi soți. Mai departe, în contrast cu secțiunile precedente, muzica devine subordonată textului, iar structura muzicală reflectă în totalitate această schimbare. Dacă în secțiunea introductivă am avut ca instrument emblematic cornul, poziția sa dominantă este cedată acum recitatorului, iar, astfel, structura formală se relaționează direct cu textul.

[124] Sau, mai degrabă, acceptând sensul vehiculat cel mai des în cadrul lucrării *Din răsputeri…* [**19**].

Adăugarea treptată de elemente muzicale rămâne principiul componistic central al secțiunii, el fiind calibrat pentru a culmina în punctul de maximă tensiune a textului, şi anume în momentul amenințării fiului de către mamă. Alături de elementele muzicale diatonic-tetracordice/tetratonice caracteristice tuturor secțiunilor A și reprezentative pentru polul muzicii aleatoric-contemporane, aici apar, pentru prima dată, elemente corale ortodox-bizantine (reper 67), în cele din urmă acompaniate de sonoritatea trâmbiței oșenești, dar, de această dată, sub forma unei texturi la întreg compartimentul alămurilor (reper 72).

Moment dansant turcesc: Vânzarea miresei (C)

Această a patra secțiune a lucrării „rimează" evident cu cea de-a doua, fiind tot un dans, dar dintr-o lume stilistică complet diferită, cea otoman-turcească. Este de la sine înțeles faptul că structura formală interioară a acestei secțiuni trebuie să țină cont de specificul lumii stilistice evocate, iar, în acest sens, m-am lăsat ghidat în primul rând de tratatul muzical al lui Dimitrie Cantemir:

> ” Dimitrie Cantemir descrie în *Edvâr*-ul[125] său felul cum se desfășura suita de concert în epoca sa. […]
>
> Cantemir deosebește două genuri de suite: cea vocală (*fasl-i khânemende*) și cea instrumentală (*fasl-i sâzende*). Cântărețul cânta la început un *taksim*, apoi câteva *beste*, după care câteva *nakîs*, *kiar*, (piese vocale) și în fine un *semâ'i* (piesă vocală lentă). Instrumentistul cânta la rândul său un *taksim*, un peșrev, și termina cu un *sâz semâ'îsi* (*semâ'i* instrumental).
>
> Când cântau împreună, se așezau pe platforma de concert (*fasl-i medjilis*) în ordinea descrisă. La început, instrumentistul executa un *taksim* și unul sau două peșrevuri, făcea liniște și începea cântărețul cu un *taksim* vocal, apoi o *beste*, un *nakiš*, un *kiar* și un *semâ'i* și tăcea. Instrumentiștii reîncepeau cu un *semâ'i* instrumental și apoi tăceau, dar țineau coardele într-un lung vibrato, ca un ison, pe fondul căruia cântărețul mai zicea un *taksim* și așa isprăveau concertul. ”
>
> Eugenia Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii*, [**61**], p. 39-40.

Pentru a nu prelungi excesiv momentul turcesc și pentru pune în aplicare gândirea repetitiv-variațională prezentată pe larg la p. 81 (*Lumea măsurată a muzicii dansante oșenești, respectiv* turcești), am redus suita la o singură piesă dansantă, a cărei origine stilistică provine mai degrabă din zona tradițională, flancată la început și sfârșit de *taksim*-uri, conform cutumei culturale prezentate și de către Cantemir.

Piesa dansantă are, la rândul ei, o compartimentare formală interioară, segmentată precum în cazul danțului oșenesc, după criteriul instrumentației, și anume: mai întâi, clarinetul solo cu acompaniament de coarde grave, apoi doar coardele, un solo de percuție și, în final, culminația în tutti. Astfel, o schemă formală integrală a secțiunii turcești ar arăta în felul următor:

[125] Termenul „Edvâr" semnifică „teorie muzicală", referindu-se, aici, la *Cartea științei muzicii* a lui Cantemir.

Tab. 8: Structura formală interioară a secțiunii turcești din cadrul lucrării *La bulciugu mirelui*.

	Segment	Reper	Instrumente
Taksim		82	Clarinet solo cu acompaniament de chitare, harpă și percuție, alături de recitator.
Dans turcesc	**Zurna/Klarnet solo**	92	Clarinet solo cu acompaniament de coarde grave, chitare, harpă și percuție.
	Tanbur/Oud/Santur	94	Coardele, chitarele, harpa și percuția.
	Zurna/Klarnet	95	Clarinetele cu acompaniament de coarde grave, chitare, harpă și percuție.
	Darbouka solo	96	Percuția cu intervenții scurte ale coardelor, alături de recitator.
	Meterhanea	101	Tutti orchestral.
Taksim		102	Clarinet solo cu acompaniament de chitare, harpă și percuție.

După cum se poate observa în tabel, recitatorul are o prezență surprinzătoare, având în vedere că nu ne aflăm în cadrul unei secțiuni A. Acest fapt se explică prin înglobarea în secțiune a acelor momente introductive libere, specifice muzicii turcești/otomane și orientale în general, denumite *taksim*, care, prin structura, atmosfera și așezarea lor dramaturgică, permit recitarea versurilor referitoare la actul vânzării nevestei la turc:

Vine un turc şi, apoi, doi,
Vine unul, mai-napoi.
Nu să treacă şi să tacă,
Ci stă-n loc şi îl întrebă:
- De vândutu-i nevasta?
- De vândutu-i, săraca.
Nu o vând că-i băutoare

Ori că bea la fogădău,
Da trăie cu maica rău.
- Câtu-i prețul la dânsa?
- O mierță de talerei
Şi pe atâta gălbenei.
Prinde turcu-a măsura
Şi nevast-a suspina.

A treia secțiune meditativ-improvizatorică: Blestemul (A_3)

După neașteptata prezență a recitatorului în secțiunea precedentă, el continuă, aici, în mod firesc[126], firul epic al baladei. Versurile recitate în cadrul acestei secțiuni și alături de cele precedente cuprind întreaga desfășurare a acțiunii și punctul culminant al baladei:

Feciorul, tare supărat,
Cătă casă o plecat:
- Deschide, maică, vrajnița,

Mi-i tare grea comorița.
- Ce-ai făcut, maică, de cină?
- Răstăuțe pe găină

[126] Având în vedere concepția macro-formală a lucrării, care presupune ca intervențiile recitatorului să fie cuprinse în cadrul secțiunilor A.

Ca să-ți cadă la inimă.
- O, maică, inima mè
Rău începe-a mă durè.
- Du comoara înapoi,
Adă nevasta-napoi.
El înapoi a alergat,
În țară la turc a dat,
Pe nevastă u-a aflat
Cu coatele pă fereastră,
Pă pernă de mătasă.
Nevasta, când l-o văzut,
Atenție i-o făcut:
- Întoarce-te înapoi,
Că, de te-a vedè turcul,
Ție ți-a lua capul!
Du-te, trăi cu mamă-ta,
Că ai ascultat de ea!
N-ai vrut ca să stai cu mine
Și m-ai dat în țări stăine.
Bine acasă să nu sosești
Și pe pat să răzvodești;
Când a fi la miazănoapte,
Să te zbați pe pat de moarte!
Când a fi în zori de zuuă,
Clopotele clopotească,
Surorile te horească,
Mă-ta numai te jelească!

În cadrul partiturii, versurile sunt împărțite în șapte intervenții distincte, care alternează cu adiții gradate ale elementelor figurative tetracordice/tetratonice și ale efectelor caracteristice polului muzicii aleatoric-contemporane, clădind, astfel, o culminație, pe măsura blestemului rostit soțului.

Moment dansant sintetic turc-oșenesc: Punctul culminant (D)

Faptul că am notat această secțiune cu litera D, poate fi înșelător. Aceasta ar însemna că materialul muzical folosit aici ar fi unul nou, diferit față de cele deja utilizate anterior. În realitate, secțiunea reprezintă suprapunerea celor două dansuri specifice lucrării, adică cel oșenesc și cel turcesc. O notație mai sugestivă a acestui moment ar fi mai degrabă B+C, D-ul fiind utilizat deoarece reprezintă o convenție în cadrul formei de Rondo.

Secțiunea este concepută pe baza ideii de adiție treptată de elemente până la realizarea unei culminații, care reprezintă și climaxul absolut al lucrării. Elementele care se adaugă fac parte din cele două lumi stilistice suprapuse după principiul prezentat în cadrul subcapitolului *Situații de interferență între cele două lumi* de la p. 89.

Din punct de vedere formal, secțiunea se poate împărți în șase segmente, dar nu pe criteriul instrumentației, ci pe criteriul momentului adiției de elemente. Astfel, secțiunea debutează aproape identic cu secțiunea a doua (danțul oșenesc de nuntă), peste care se suprapune pedala susținută a *taxim*-ului turcesc, alături de melodia improvizată a clarinetului. Urmează cel de-al doilea segment (reper 128), unde se remarcă adăugarea percuției în cadrul planului muzicii turcești și începutul propriu-zis al dansului oriental. Între timp, planul oșenesc se îngroașă treptat, prin adăugarea de intervenții violonistice în spiritul ceterii tradiționale, iar segmentul al treilea (reper 129) continuă prin adiția unor chiuituri executate de către cor, alături de specificele bătăi din palme, ulterior intrând și piculina. Segmentele 4, 5 și 6 sunt caracterizate de densificarea alternativă a fiecărui plan în parte, în felul următor: planului turcesc i se adaugă mai întâi oboaiele, fagoturile, harpa, trompetele în registru grav (reper 130), apoi planul oșenesc evidențiază țâpuritura, alături de cetere în unison (reper 131), pentru ca într-un final, alămurile și percuția să adere planului turcesc încununând, astfel, punctul culminant al lucrării (reper 132).

A patra secțiune meditativ-improvizatorică: Deznodământ (A_4)

Spre deosebire de toate celelalte secțiuni concepute gradual prin adiția de noi elemente până la o culminație, aici este vorba mai degrabă despre o descreștere generală până la disoluție, idee conformă cu mesajul textului recitat:

- Aşterne-mi, măicuță, patul,
Că dumneata mi-ai dat sfatul!
Trage-mi, maică, cizmele,
Că mi-ai mâncat zilele!
Când a fost la miazănoapte,
Asuda sudori de moarte;
Când o fost în zori de zuuă
Clopotele-au clopotit,
Surorile l-au horit,
Mă-sa numai l-a jelit.

Din punct de vedere formal, se pot distinge patru segmente interioare, după criteriul elementelor muzicale aflate în prim plan. Ultima secțiune a lucrării *La bulciugu mirelui* debutează cu o textură de bocete tradiționale oşeneşti, distribuită corului feminin, textură căreia i se adaugă, apoi, corul masculin, cu cântarea rituală funebră de rit ortodox, specifică zonei Transilvaniei, *Cu sfinții odihnește*. În momentul încheierii acesteia, debutează următorul segment al secțiunii (reper 138), care presupune înlocuirea treptată a prim-planului precedent (coralul ortodox) cu elemente figurative tetracordice/tetratonice și sonorități misterioase caracteristice polului aleatoric-contemporan al lucrării, alături de două intervenții ale recitatorului – prima, de patru versuri, iar cea de-a doua, de șase versuri –, reprezentând deznodământul baladei. Segmentul al treilea (reper 145) propune reluarea sonorității solistice de trâmbiță rarefiind tot mai mult discursul, pentru ca la final, ultimului segment să-i rămână doar corul și recitatorul, rememorând concluziv primele versuri ale baladei:

Frunză verde lemn uscat,
Un fecior că și-o luat,
Un fecior de gazdă mare,
O fată săracă tare.
Soacră-sa că u-o mustrat:
- Unde ți-e, noră, zestre?

NOI UMBLĂM SĂ COLINDĂM…[127]

(Parcursul unei colinde românești din timpuri străvechi până în contemporaneitate)

DESPRE LUCRARE

Noi umblăm să colindăm... a pornit de la ideea creării unei imagini sonore a sărbătorilor de Crăciun din actualitate, surprinzând parcursul, transformările și influențele pe care acestea le-au resimțit de-a lungul timpului. Acum, deși încă mai persistă, fondul arhaic de colinde pierde treptat din răspândire, datorită procesului urbanizării, conversiei mentalităților și dezvoltării explozive a mijloacelor de comunicare, factori care au facilitat pătrunderea în spațiul autohton a modelelor culturale occidentale. Contrastul dintre modelul local, autohton, și cel străin – sau, dintr-o altă perspectivă, contrastul dintre vechi și nou) a constituit pentru mine premisa unei dihotomii muzicale care poate fi foarte sugestiv redată prin tehnicile componistice evocate pe parcursul tezei.

Elementul central al lucrării este colinda *Pă cel plai de munte*, culeasă de către Béla Bartók din satul Grădiște (Hunedoara – Ținutul Pădurenilor), colindă care a fost utilizată deja de către mai mulți compozitori, printre care și Bartók.



Ex. 35: Béla Bartók, *Melodien der Rumänische Colinde, Weihnachtslieder*, [**10**], p. 25.

Concepția lucrării are la bază identificarea a două momente istorice semnificative ale influenței occidentale asupra culturii românești. Un prim moment surprinde influența sistemului tonal-funcțional, moment care coincide cu apariția și evoluția Școlii de compoziție românești. Într-o primă fază, compozitori precum Gh. Dima, D.G. Kiriac, G. Stephănescu, G. Musicescu, I.D. Chirescu ș.a. au călătorit în țările occidentale – îndeosebi Austria, Franța, Germania și Italia – pentru a-și desăvârși studiile. Revenind în țară, ei au răspândit idei, idiomuri, modele, specifice gândirii muzicale

---

[127] Analiza prezentată aici este realizată pe varianta mai veche a lucrării, v.2 din 2011. Fragmente din acest capitol au fost publicate, în versiuni revizuite și completate, în articolele: *Ipostaze stilistice ale colindei. O perspectivă componistică*, în „Spice. Revistă de cultură a Centrului Județean pentru Cultură Bistrița-Năsăud", I, 2019, p. 54-59, și *Parcursul unei colinde. O metaforă componistică*, în „Tabor. Revistă de cultură și spiritualitate românească", XIII (2019), nr. 9, p. 45-52.

vest-europene. Treptat, toate aceste împrumuturi și-au făcut simțită prezența în cadrul prelucrărilor corale ale colindelor și au avut un mare impact asupra genului în ansamblul său.

Un al doilea moment istoric pe care l-am identificat este cel contemporan, al pătrunderii în cultura noastră a muzicii ușoare, rock-ului, pop-ului, rap-ului, jazz-ului etc., pe fondul accentuării fenomenului *globalizării*. Cu precădere cultura americană pare a exercita o puternică influență asupra mentalităților, în general, dar și asupra repertoriului muzical al sărbătorilor de iarnă din spațiul românesc. Fiindcă ne aflăm în mijlocul acestor evenimente și încă nu există o suficientă distanță temporală, probabil că va trebui să mai aşteptăm o vreme pentru a putea adopta o viziune obiectiv-istorică asupra fenomenului. Totuși, existența fenomenului *globalizării* și influența sa în spațiul cultural românesc nu pot fi puse la îndoială.

Considerând cele două momente istorice modernizatoare în relație de contrast cu lumea arhaică autohtonă, mi-am construit lucrarea în jurul colindei *Pă cel plai de munte*, pe care am prezentat-o în trei ipostaze stilistice. Prima este cea „ideală”, originală, care trebuie să fie cât mai apropiată stilistic de sursa materialului. A doua ipostază este cea tonal-funcțională în care colinda suportă o elaborare armonic-polifonică specifică, iar cea de-a treia, lumea gospel-jazz-ului american.

Lucrarea a fost scrisă în anul 2008, iar prima audiție a avut loc în data de 21 decembrie a aceluiași an, la Biserica Sf. Mihail, cu o formație corală preponderent studențească, sub bagheta dirijoarei Mihaela Cesa-Goje. Evenimentul a fost însoțit de o prelegere susținută de către profesorul Ioan Haplea, de a cărui atenție și al cărui sprijin m-am bucurat pe tot parcursul compunerii lucrării.

Ulterior, aceasta a fost interpretată și de către corul Filarmonicii „Transilvania” în mai multe rânduri. În 11 decembrie 2010, a fost interpretată în incinta Bisericii Unitariene clujene, iar în anul următor, a fost realizat un mic turneu în câteva orașe ardelene (Cluj-Napoca, Mediaș, Zalău, Satu-Mare). Pentru a surprinde cât mai bine aspectele stilistice subtile ale lucrării, următorul pas a fost interpretarea acesteia în colaborare cu Ansamblul de muzică tradițională „Icoane” în 11 decembrie 2014[128].

Unul dintre aspectele inedite ale acestei lucrări este gruparea și amplasarea ansamblului interpretativ, corul, care nu este tipică genului (rânduri de coriști aliniați pe scenă și grupați după tipuri vocale), ci împarte ansamblul în șase grupuri distincte de voci egale, trei feminine și trei masculine, fiecare subîmpărțit pe patru voci, dispuse în jurul publicului, după cum se observă în fig. 12. Din cadrul grupurilor feminine, în anumite momente, se vor desprinde două soliste specializate în cânt popular – cele care de altfel încep și încheie lucrarea – și alte două soliste specializate în jazz.

[128] Pe această cale, țin să aduc mulțumiri dirijorului Cornel Groza și profesorului Ioan Bocșa pentru sprijinul și încrederea acordată.



Fig. 11: Afișele concertelor în cadrul cărora a fost prezentată lucrarea *Noi umblăm să colindăm...*

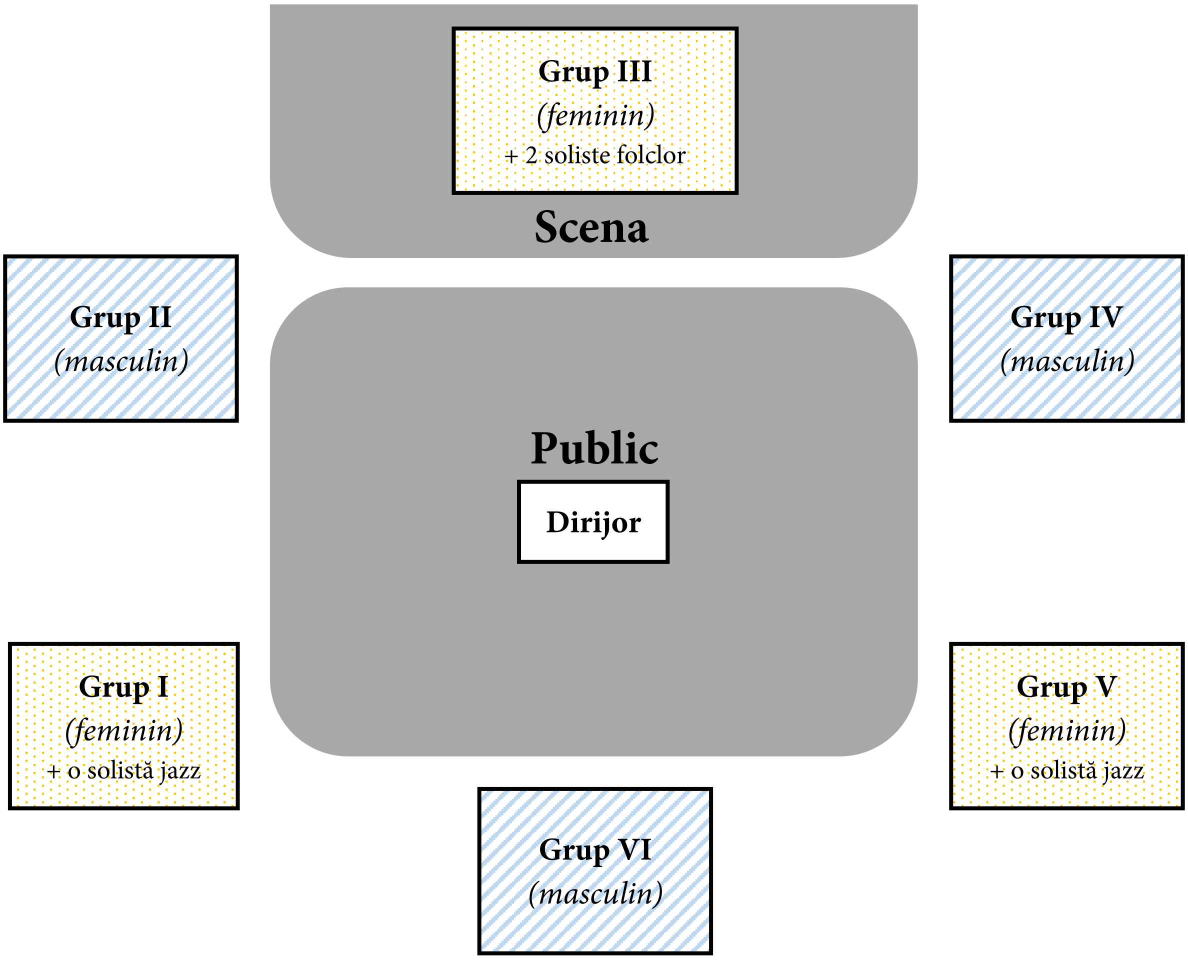


Fig. 12: Amplasamentul grupurilor corale pentru lucrarea *Noi umblăm să colindăm...*

Deși aparent această idee vine pe filiera cântării corale antifonice practicate în cadrul Renașterii, ea a pornit mai degrabă de la practicile cântării colindei pe grupuri, despre care Sabin Drăgoi și Ioan Bocșa susțin următoarele:

> ” Colindătorii se așează față în față, jumătate de-o parte și jumătate de alta [...]. Nu cântă toți deodată, ci în două serii, pe rând. ”
>
> Sabin Drăgoi, *303 Colinde*, [**30**], p. XXXXIV.

> ” Pe Valea Mureșului mijlociu (în Alba și Hunedoara), în multe localități se colindă pe două grupe. ”
>
> Ioan Bocșa, *Colinde românești*, [**17**], p. 8.

PREMISE ISTORIC-ESTETICE

Sintetizând mesajul artistic propus, lucrarea *Noi umblăm să colindăm...* abordează, de fapt, tema *globalizării* ca fenomen universal și mai ales urmările generate de către aceasta în peisajul cultural românesc. Colinda arhaică și tradițiile asociate sărbătorilor de iarnă (dar nu numai), sunt, încetul cu încetul, dezrădăcinate de către modernitate, care își instaurează propriile sale valori, aproape integral importate din zone culturale străine. Acest import cultural, bazat preponderent pe modelul occidental, a cunoscut, în țara noastră, două mari etape istorice, pe care le-am amintit în capitolul precedent.

Mai întâi, este vorba despre perioada premergătoare Marii Uniri din 1918, când numeroși intelectuali români își desăvârșeau studiile în centre universitare europene de renume, precum Viena, Paris, Berlin, Roma etc. Aceștia și-au însușit ideile și tehnicile cele mai noi ale mediilor frecventate, pe care, apoi, au încercat să le însămânțeze în patria mamă cu intențiile cele mai bune, deși, de fapt, prin modernizare, cultura tradițională a fost atinsă la însăși rădăcina ei. Ștefan Niculescu ne oferă, în articolul *Local și global în muzică* [**57**], o analiză pertinentă și cuprinzătoare a întregului fenomen al globalizării, fără a discuta, însă, concret despre efectele acesteia în spațiul românesc:

> ” Relația local/global în muzică [...] nu se mai restrânge la perimetrul Europei. La acest proces participă culturi și personalități dinlăuntrul și din afara continentului nostru. Există, de pildă, compozitori japonezi stăpâni pe limbajul cult al muzicii europene și compozitori europeni influențați de străvechi tradiții asiatice. Interferența culturilor s-a răspândit masiv de la începutul secolului al XX-lea și, în muzică, a devansat ceea ce numim astăzi globalizare sau mondializare. Totodată, schimbul cultural nu a avut niciodată loc decât acolo unde s-a instalat temeinic sistemul european de învățare și propagare a muzicii (cu școli, orchestre simfonice, opere, compozitori, dirijori, interpreți,

critici etc., ca în Europa). Astfel, în expansiunea ei internațională, muzica occidentală a înlocuit sau s-a înrădăcinat alături de muzicile autohtone întâlnite în cale. Iar tocmai pe temeiul exclusiv al artei europene, compozitori din diverse părți ale lumii au putut integra în operele lor aspecte ale unor tradiții locale cu totul diferite. Această mondializare va mai putea, oare, păstra și în viitor modelul transformărilor muzicii europene din ultima mie de ani și mai ales devenirea ei ciclică?

”

Ștefan Niculescu, *Local și global în muzică*, [**57**], p. 18.

Cea de-a doua etapă a globalizării, cea actuală, se resimte de puternica influență a modelului cultural american, prin comercializarea din ce în ce mai accentuată a actului artistic, prin importul conceptului de *industrie muzicală* și al mecanismelor de piață aferente. Instituțiile media românești, atât televiziunile cât și radiourile, fie private sau de stat, sunt probabil cele mai responsabile de anvergura acestui fenomen prin îmbrățișarea, activă sau tacită, a noului model, la scară largă. În același articol, Ștefan Niculescu dezvoltă și subiectul comercializării actului artistic, cu toate consecințele pe care aceasta le generează:

” Alte pericole pentru viitorul muzicii, la fel de amenințătoare, decurg din excesiva comercializare a artei. Prin 1985, în caietul program al festivalului din Metz, Klaus Huber distingea două primejdii, pe care le punea în seama presiunii exercitate de piața artistică asupra compozitorului din societatea de consum. Dacă artistul – scria el – s-ar orienta după șansele pieței, atunci arta s-ar dezvolta către o comercializare fără limite, pierind în cele din urmă din lipsă de semnificație. Dacă, dimpotrivă, artistul ar întoarce spatele pieței, atunci arta s-ar dezvolta către un bun în sine, o afacere extrem de individualistă și o restrângere drastică a valabilității ei la un singur individ – cel ce a produs-o –, pierind în cele din urmă tot din lipsă de semnificație.

Cea dintâi primejdie conduce la o uniformizare dictată de piața muzicii. Nu se achiziționează, nu se popularizează și nu se comercializează decât lucrările muzicale imediat vandabile, îndeosebi cele pe placul majorității consumatorilor, în parte necultivați și îndoielnici ca gust artistic. Mai mult: accesul nelimitat și preponderent al negustorilor de muzică la mediile de comunicare în masă – cu scopul prezentării, răspândirii și vânzării de muzici rentabile – orientează și formează un public tot mai larg și o piață tot mai profitabilă pentru produsele subculturale. Marea muzică se pierde, astfel, într-o uniformizare hotărâtă de rațiuni exclusiv economice și susținută de puternici – deseori semidocți – administratori ai culturii.

”

Ștefan Niculescu, *Local și global în muzică*, [**57**], p. 23.

Scopul artistic declarat al lucrării *Noi umblăm să colindăm…* este de a atrage atenția asupra realității fenomenului *globalizării* în spațiul nostru cultural, prin intermediul unei metafore muzicale documentate istoric, cu speranța ca, în viitor, să reușim să ne păstrăm „eul” propriu, în pofida puternicelor forțe uniformizatoare.

ANALIZA TEXTULUI LITERAR[129]

Punct de plecare

Demersul artistic a pornit de la colinda culeasă de către Bartók (vezi p. 103), dar, după cum se poate vedea, textul acesteia a fost notat fragmentar, fiind, deci, insuficient pentru o lucrare de anvergură.

10 j.

(Grădişte, Mel. 34 b.)

Refr. 1. Doamňe! [Herrgott!]
2. Ĭoĭ Domnuluĭ Doamňe! [Ioi, dem Herrgott, Herrgott!]

Pă cel plaĭ ďe munťe	Auf jener Bergeshochebene
Merg oiľe 'n frunťe.	Ziehen die Schafe an der Spitze.
Da 'nainťea lor(u)	Jedoch ihnen voran
Ciňe mi merĭe(rĭe)?	Wer geht mir da?
5. D-aldje păcurarĭ(u)	5. Der Hirte
1 . . . . luĭ(u)	1 . . . .
Cându mi-şĭ trecè(rĭe)	Als er vorbeiging
Oiľe pornè(rĭe).	Hub er an die Schafe zu treiben.
Da 'nainťea lor(u)	Ihnen jedoch voran
. . . .	. . . .

1 cuvriste acestea la fon. nu să 'nţeleg. [Im Phonograph unverständlich.]

Ex. 36: Béla Bartók, *Melodien der Rumänische Colinde*, [**10**], p. 147.

Într-o primă fază, am hotărât să caut colinde cu versuri înrudite tematic, adică variante de *Miorița*), pe care să le substitui puținelor versuri ale colindei originale. Pentru a atinge acest scop, am cercetat trei colecții:

1) Adrian Fochi, *Miorița – tipologie, circulație, geneză, texte*, [**31**];

2) Ioan Bocșa, *Colinde românești, vol. II*, [**17**];

3) Sabin Drăgoi, *303 Colinde*, [**30**].

[129] Capitolul dedicat textului lucrării *Noi umblăm să colindăm...* este, pe cât de necesar, pe atât de semnificativ în contextul strategiei componistice proprii. Astfel, metoda de lucru aplicată la nivelul stilului nu s-a răsfrânt doar asupra limbajului muzical, ci și asupra textului folosit, text care nu a fost preluat ca întreg dintr-o culegere de colinde, ci a fost alcătuit, în urma unei munci ample de documentare asupra genului, printr-un „colaj". La o primă vedere, procedeul pare similar cu „îndreptările", „întocmirile" şi „coregerile" practicate la începuturile folcloristicii românești după modelul furnizat de V. Alecsandri şi At. Marian Marienescu ori cu metoda reconstituirii practicată la nivel european, între alții, de Elias Lönnrot şi Julius Krohn (Cf. Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului.* Editori: Avram Cristea și Jan Nicolae, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2008, p. 21-26.) Dar, spre deosebire de aceştia, eu am recurs la o variantă reconstituită din structuri motivice atestate nu cu pretenții de științificitate ori cu nostalgia restabilirii vreunui tip originar, ci având mize exclusiv artistice.

După ce am studiat materialul literar disponibil, am constatat cu surprindere că varianta „ideală” de *Miorița* căutată nu există, de fapt! Problema esențială era numărul exact de versuri dorit și alinierea cât mai potrivită a secțiunilor tematic-literare ale textului cu cele muzicale care urmau să fie compuse. Unele variante erau potrivite dintr-o anumită perspectivă, iar altele, dintr-o altă perspectivă. O variantă „ideală” – sau măcar aproape de „ideal” – nu se întrezărea, deși, citind, aveam puternica impresie că o voi găsi ascunsă printre toate surorile ei[130]. În cele din urmă, parcurgerea corpusului mare de variante, alături de studiile atașate, mi-a relevat „soluția salvatoare”, și anume crearea unei variante proprii pe baza numeroaselor variante autentice din colecții. Având în vedere că acest proces de creație presupunea utilizarea exclusivă de versuri existente[131], într-un cadru formal specific variantelor originale[132], rezultatul nu putea fi altul decât o variantă „plauzibilă” de *Miorița*.

Realizare

Introducerea

Prima parte a textului vorbește despre cadrul epic general și personajele cuprinse în scenariul obișnuit al *Mioriței*. Cercetând această temă, s-ar părea că mai potrivit ar fi termenul de *Colinda păcurarului*. Preferința pentru sintagma a doua este determinată de faptul că înlocuirea textului original al colindei din culegerea bartókiană este de dorit a fi realizată cu un model cât mai apropiat cu putință, iar acel model poate fi doar cel transilvan, în care, de cele mai multe ori, oița năzdrăvană nici măcar nu apare ca personaj!

Personajele centrale ale acțiunii sunt „cei trei ciobănei”, care, din punctul de vedere al originii lor regionale, pot aparține mai multor tipologii. Cea pe care am folosit-o are o bună răspândire în toate zonele etnografice românești. Vorbim astfel despre un „străinel” ca personaj pozitiv și doi „veri primari” (sau „frățișori”) ca personaje negative:

Pă cel plai d'e munt'e,
Mărg uăile-n frunt'e
Mult'e și mărunt'e.
Da-napoia lo<u>ru,</u>
Mărg trii păcura<u>ri</u>:
Doi îs veri prima<u>ri</u>,
Unu-i străińe<u>lu</u>,
Îi mai tińere<u>lu</u>
Și-i mai frumușe<u>lu</u>.

[130] Sentiment asemănător cu viziunea lui Michelangelo: „Fiecare bloc de piatră ascunde o sculptură și este slujba sculptorului să o descopere”.

[131] Există anumite formule motivice care se regăsesc în sute de variante ale *Mioriței* și cărora Adrian Fochi le-a dedicat un capitol întreg (*Descrierea formulelor de expresie*) din lucrarea sa dedicată acestei creații folclorice (*Miorița – tipologie, circulație, geneză, texte*, [**31**]).

[132] În aceeași lucrare, A. Fochi discută pe larg probleme de tipologizare a *Mioriței*.

În colecțiile studiate se pot găsi numeroase variante asemănătoare care au stat la baza creării versurilor de mai sus. Iată doar câteva din colecția Fochi [**31**]:

„
Întorcu-se-ntorcu
Domnului doamne
Prin cîmp pe la noiu
Trei turme de oiu,
Trei sunt păcurarii,
Doi sunt veri primari,
Unu-i streinel.
"

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 720.

„
Pa munții cei mari
Ioai domnului doamne
Pa munții cei mari
Mărgu-mi-ş mai mărgu
Doi-trei păcurari.
Doi îs frățişori
Unu-i strinăşelu
"

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 629.

„
Pe cel deal pe la noi,
Trece-o turmuță de oi
Cu trei ciobănei,
Doi îs frățiori,
Unu-i streinior.
"

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 974.

„
Ies sus trei păcurărei,
Tot la verzii de muntei,
Cu oile după ei;
Tot la verdele de munte
Cu iarba până-n genunche.
Cei mai mari
îs veri primari;
Cel mai mic
e streinic.
"

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 999.

Fata de maior

Modelul transilvan al *Mioriței*, *Colinda păcurarului*, aduce relativ frecvent în cadrul acțiunii motivul *fetei de maior*, îndeosebi în nordul Transilvaniei, care este mai degrabă atipic în celelalte zone. Aşadar, din rațiuni obiectiv-științifice, dar și subiectiv-artistice întemeiate, am decis să includ acest episod tematic în cadrul noului text:

Ei că să opriră
La lină fântână,
Und'e mi-întâlńiră
Fată d'e maio<u>ru</u>
Cu păr gălbio<u>ru</u>.

Și în acest caz putem găsi numeroase exemple de utilizare a motivului *fetei de maior* în variantele originale de *Mioriță*. Includ, aici, mai multe exemple relevante, printre care și unul din colecția Bocşa, care abordează atât motivul *fetei de maior*, cât și pe cel al *frățișorilor*:

Acolo întâlniră
Fată de maior
Cu păr gălbior.

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 568.

Văzură-și văzură
Fată de maior
Cu galbăn baior.

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 569.

Ei mi se duceau
La-o lină fântână,
Pe cine-ntâlniră?
Pe o fată de maior,
Cu brâuțu galben.

Sabin V. Drăgoi, *303 Colinde*, [**30**], p. 62.

Pe dealu lui frate,
Pe dealu lui frate,
Dai, domnului, Doamne,

Merg oi încordate,
Merg oi încordate,
Dai, domnului, Doamne,

Vo cinci, șasă sute,
Băle și cornute.
Da-naintea loru
Cine și-o mergeare?
Cest fată de maier,
Cu frâuți de baier.
Da la urma loru
Cine s-o mergeare?
Doi, trei ciobăneiu,
Frați îs d-a tustreiu.
Și ei se vorbiră [...]

Ioan Bocșa, *Colinde românești*, [**17**], p. 55.

Alegerea fetei (intriga)

Un scenariu obișnuit în cadrul motivului *fata de maior* îi prezintă pe „cei trei ciobănei" interesați de fată, iar alegerea de către ea a celui „mai străinel" îi pecetluiește acestuia soarta. În general, scenariul este de dimensiuni reduse, dar, din motive structural-muzicale, am optat pentru o variantă mai extinsă:

Mult că să vorbiră
Ș-apoi ei grăiră:
–La tăți ńe ești dragă,
Pă cińe-i urmare?
Nu ńe-om mâńiare,
Uărice-i alegère.
Fiica să gând'ère
Ș-apoi lor grăière:
–Pă cel străińelu,
Că-i mai tińerelu
Și-i mai frumușelu.

Segmentul de mai sus cuprinde două submotive constitutive: motivul *dialogului ciobanilor cu fata* (versurile 1-6) și cel al *alegerii fetei* (versurile 7-11). În colecții găsim ceva mai rar variante în care să fie reprezentate ambele motive. Există, de pildă, variante în care alegerea fetei este doar subînțeleasă, fără a fi exprimată concret prin versuri. Alteori, ciobanul „mai tinerel” se hotărăște pur și simplu să ia fata, fără ca ea să își exprime concret dorința, după care ceilalți doi ciobani se vor supăra și îl vor ucide. Chiar și așa, în colecția Fochi se găsesc mai multe variante „complete” din perspectiva așa-numitei intrigi din cadrul textului meu, mai reduse ca extensiune, iar în colecția Bocșa există o variantă surprinzător de amplă:

> Pe ea o-ntrebară:
> - Care ți-i mai drag?
> - Cel mai mititel,
> Că-i mai străinel
> Și-i mai frumușel.

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 597.

> Ei de o-ntrebară:
> - Care ți-i mai drag?
> - Cel mai mititel,
> Că-i mai frumușel.

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 599.

> Și ei se vorbiră,
> Se voșcoluiră,
> Că, care s-o ieie.
> Frate cel mai mare
> El mi-o d-întrebare:
> - Tu, fată de maier,
> Cu frâuți de baier,
> După care vi-i merge
> Din tăți tri frați multe?
> - După cel mai micu,
> Din trup mai voinicu.

Ioan Bocșa, *Colinde românești*, [**17**], p. 55.

Testamentul ciobanului

Acest segment epic important prezintă două motive: *hotărârea ciobanilor* de a-l ucide pe cel străinel și *testamentul* străinelului înaintea iminentei sale morți:

> Cei doi veri primari,
> Când o d-auzâră,
> Ei să mâńiară
> Și să sfătuiară
> Pă strin să-l d-omǫră.
> Strinu-i d-auzęre
> Și d'in grai grăięre:
> –D'e mi-ți d-omorâre,
> Voi să mă-ngropaţi
> La lină fântână,
> Und'e-i apa bună,
> La mńijloc d'e stână,
> Ca să am hod'ină.

Pentru a potența expresivitatea momentului testamentului și pentru a închega motivic versiunea, am reintrodus, aici, unul dintre motivele specifice tipului *fata de maior*, pe care l-am utilizat și la început, anume „La lină fântână”. Această intervenție este justificată prin prezența acestor versuri în mai multe variante originale:

” De mi-ți omorâ-re,
Să mă și-ngropați
La fagul cel mare
În mijloc de cale,
La lină fântână,
În mijloc de stână. ”

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 660.

” Voi, doi lotri mari,
Voi mi-ți omorâre
Și mi-ți îngropare
La capătul stânii,
La furca fântânii. ”

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 715.

” Voi de m-omorâți,
Voi să mă-ngropați
La lină fântână
În mijloc de stână
Cu floira-n mână. ”

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 660.

” - Voi, ortacii mei,
De mi-ți omorâre,
Să mă d-îngropați
La lină fântână,
La mijloc de stână [...] ”

Ioan Bocșa, *Colinde românești*, [**17**], p. 46.

Formula de încheiere

Fiind încadrate generic drept colinde, *Miorițele* transilvane se încheie frecvent printr-o urare specifică. Astfel, am decis să închei și eu textul printr-o urare și am utilizat în acest scop o formulă extrasă din colecția Drăgoi:

” Să vă veseliți voi,
Cești doi veri primari,
Că noi vă-nchinămu
Dalba-i sănătat'e! ”

Sabin V. Drăgoi, *303 Colinde*, [**30**], p. 62.

Bineînțeles, asemenea urări mai găsim și în alte variante. Iată doar câteva:

” Și te veselește,
Acest streinel,
Noi s-o închinăm,
D-alba-i sănătate. ”

Sabin V. Drăgoi, *303 Colinde*, [**30**], p. 27.

” Și ți-o veselimu,
Dalbeș păcurariu,
Și noi ți-o-nchinămu,
Dalba-i sănătate! ”

Sabin V. Drăgoi, *303 Colinde*, [**30**], p. 66.

„Să fii, gazdă, sănătoasă.
Și noi cu corinda noastră."

Adrian Fochi, *Miorița*, [**31**], p. 609.

„Și noi o-nchinămu-n
Dalba sănătate!"

Ioan Bocșa, *Colinde românești*, [**17**], p. 49.

„Și te-nveselește,
Cesta-i păcurariu!"

Ioan Bocșa, *Colinde românești*, [**17**], p. 47.

Textul în întregime

Introducere	Pă cel plai d'e munt'e, Mărg uăile-n frunt'e Mult'e și mărunt'e. Da-napoia loru, Mărg trii păcurari: Doi îs veri primari, Unu-i străińelu, Îi mai tińerelu Şi-i mai frumuşelu.
Fata de maior	Ei că să opriră La lină fântână, Und'e mi-întâlńiră Fată d'e maioru Cu păr gălbioru.
Alegerea fetei	Mult că să vorbiră Ş-apoi ei grăiră: –La tăți ńe eşti dragă, Pă cińe-i urmare? Nu ńe-om mâńiare, Uărice-i alegère. Fiica să gând'ère Ş-apoi lor grăière: –Pă cel străińelu, Că-i mai tińerelu Şi-i mai frumuşelu.
Testamentul ciobanului	Cei doi veri primari, Când o d-auzâră, Ei să mâńiară Şi să sfătuiară Pă strin să-l d-omọră. Strinu-i d-auzęre Şi d'in grai grăięre: –D'e mi-ți d-omorâre, Voi să mă-ngropaţi La lină fântână, Und'e-i apa bună, La mńijloc d'e stână, Ca să am hod'ină.
Formulă de încheiere	Să vă veseliți voi, Ceşti doi veri primari, Că noi vă-nchinămu Dalba-i sănătat'e!

ANALIZA MUZICALĂ

Considerații istoric-stilistice

În cadrul primelor două capitole dedicate lucrării *Noi umblăm să colindăm…*, am punctat idea și țelul artistic al acesteia. Am subliniat faptul că lucrarea dorește să dezbată artistic problema *globalizării*, utilizând ca material muzical central o colindă din stratul arhaic, culeasă de către Bartók

în Hunedoara, pe care am prezentat-o metaforic în trei ipostaze stilistice caracteristice unor epoci/perioade istorice. De fapt, compoziția se dorește o metaforă pentru parcursul istoric al colindei românești din timpuri străvechi până în contemporaneitate.

Pentru ca metafora să fie convingătoare, aluzia la fiecare perioadă istorică trebuie să fie cât mai clară, precisă și bine documentată. În cazul primei ipostaze stilistice a colindei, adică propria ei lume stilistică, chiar dacă documentarea variantelor muzicale e relativ târzie în spațiul românesc, există totuși o serie de argumente care susțin vechimea tipului citat.

Alături de contribuția etnomuzicologilor, o altă sursă bogată de informații o constituie prelucrările colindelor în creația compozitorilor. Nu mă voi referi, aici, la „generația de aur” a începutului de secol XX, care au urmărit alinierea culturii românești la cea europeană, ci mă refer la creația acelor compozitori care au încercat să descopere și să se apropie cât mai mult de spiritul autentic al creației populare. În acest sens, creația corală a lui Tudor Jarda a constituit pentru mine cel mai important model, bineînțeles alături de alți autori dedicați acestei direcții, precum Adrian Pop, Sabin Păuța ș.a.

Cea de-a doua ipostază stilistică a colindei este cea tonal-funcțională. Aceasta reprezintă metaforic perioada de început a Școlii românești de compoziție care datorită contextului istoric, se caracterizează printr-o puternică influență a modelului muzical vest-european. Analizând cu atenție creația acelor vremuri, care, în mod favorabil țelului meu artistic, este predominant corală, această influență devine evidentă. De pildă, la nivelul parametrului armonic, întreaga creație a epocii este atât de clar tributară sistemului tonal-funcțional încât nu necesită argumentare suplimentară.

În continuarea ideii precedente, putem vorbi și despre influența polifoniei europene asupra prelucrării colindelor, dar într-o mai mică măsură, având în vedere timpul foarte scurt acordat alinierii culturii muzicale românești cu cea a Vestului. La o privire muzical-istorică de ansamblu, se poate observa o continuă evoluție a măiestriei compozitorilor noștri, evidențiată prin modul de utilizare a procedeelor contrapunctice. Dacă, mai întâi, s-au folosit doar elemente primare ale scriituri polifonice, și anume imitațiile simple, intrările de tip *fugato* sau mișcări ritmice alternative (vezi exemplele de la p. 116), ulterior, își vor face apariția aspecte mai complexe, precum *fugato*-ul propriu-zis sau chiar canonul (vezi exemplele de la p. 117-118).

Ultima ipostază stilistică a colindei este cea a gospel-jazz-ului american, care dorește să simbolizeze metaforic perioada actuală, a contemporaneității, unde fenomenul *globalizării* – aici, în sens muzical – capătă o amploare cu adevărat globală. Deși fenomenul înseamnă mult mai mult decât gospel sau jazz – putem vorbi la fel de întemeiat și despre Pop, Rock, Rap, R&B, House, Dubstep etc. –, am ales să abordez doar această zonă stilistică din motive mai degrabă tehnice care țin de anumite asemănări interstilistice și de posibilitățile concrete de prelucrare a colindei.



Ex. 37: Timotei Popovici, *Linu-i lin*, din: *Colinde și cântece de stea, vol. II*, **[70]**, pag 148.



Ex. 38: Timotei Popovici, *Steaua sus răsare*, din: *Colinde și cântece de stea, vol. II*, **[70]**, p. 31.



Ex. 39: Gheorghe Șoima, *Asta-i seara, seara mare*, din: *Colinde și cântece de stea, vol. II*, **[70]**, p. 23.



Ex. 40: Alexandru Zirra, *În orașul Vitleem*, din: *Colinde și cântece de stea, vol. III*, **[71]**, p. 133.

Cetiniță, cetioară

Paul Constantinescu



Ex. 41: Paul Constantinescu, *Cetiniță, cetioară*, din: *Colinde și cântece de stea, vol. V*, **[73]**, p. 223.



Ex. 42: Marțian Negrea, *Ian'te scoală gazdă bună*, din: *Colinde și cântece de stea, vol. IV*, [**72**], p. 116.

În cadrul spațiului cultural românesc, efectele negative ale globalizării culturale sunt prezente la tot pasul. Urmărind, de exemplu, programele posturilor de radio și TV în perioada sărbătorilor de iarnă, dar și pe parcursul anului, se poate observa că economia de piață a generat o adevărată „industrie muzicală”, care produce permanent piese noi, videoclipuri noi, vedete noi, orientări noi, cu scopul de a realiza în primul rând profit. Fiind contemporan cu acest proces, perspectiva mea asupra sa este implicit una subiectivă; doar viitorul va putea oferi, cândva, o perspectivă obiectivă asupra întregului fenomen globalizator și a efectelor sale la nivel individual și colectiv.

Formă și stil

Prima secțiune: lumea „ideală” a colindei

După cum am subliniat deja, reperul muzical central al lucrării *Noi umblăm să colindăm…* este o colindă din Ținutului Pădurenilor, cu puternice valențe arhaice (vezi ex. 35, la p. 103, în original sau mai jos), aleasă din culegerea bartókiană *Melodien der Rumänischen Colinde* [**10**]. Întreaga primă secțiune a lucrării încearcă să prelucreze colinda într-o manieră cât mai apropiată de filonul stilistic folcloric.



Ex. 43: Melodia colindei în jurul căreia s-a clădit lucrarea *Noi umblăm să colindăm…*

Pe parcursul a 190 de măsuri, adică atât cât se întinde prima secțiune, am încercat să evoc o atmosferă meditativă, „mistic-atemporală”, potrivită tematicii abordate (*Miorița*). Semnificativ pentru acest demers este faptul că melodia nu se modifică, ea rămâne intactă în toate cele 21 de strofe muzicale, în interpretarea grupurilor feminine I, III și V, abordare care, stilistic vorbind, reflectă bine filonul ancestral al colindei. Aspectul static-atemporal rezultat din expunerea nemodificată a colindei pe parcursul unei întregi secțiuni creează un binevenit contrast cu următoarele secțiuni, mai dinamice, nu fără riscul implicit ca secțiunea să devină plictisitoare. Soluția pe care am găsit-o a fost oferirea unui cadru armonic dinamizant, care să învelească mereu diferit perpetua repetare melodică, ferind, astfel, discursul muzical de pericolul monotoniei.

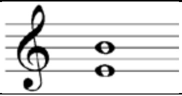
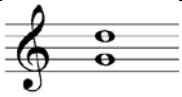
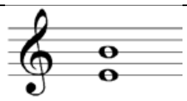
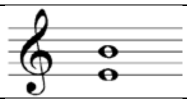
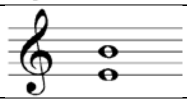
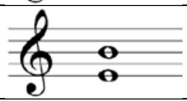
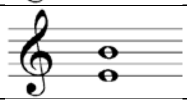
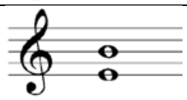
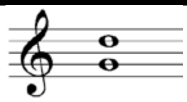
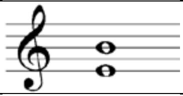
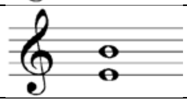
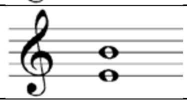
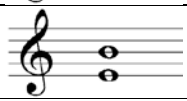
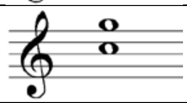
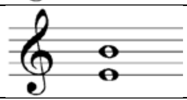
Procedeul principal este pedalizarea în cvinte, rezervată grupurilor masculine II, IV și VI, un instrument componistic foarte răspândit în creația corală a lui Tudor Jarda și a compozitorilor cu convingeri artistice înrudite, care au constituit pentru mine un veritabil model stilistic. Dacă analizăm evoluția înlănțuirilor armonice, se remarcă faptul că, prin aceste succesiuni, nu se urmărește o schemă ciclică, repetitivă, ci se dorește o permanentă variație, eliminându-se orice notă de previzibilitate. Astfel, se evită periodicitatea, precum și orice alte simetrii sau ordonări matematice.

Textul asociat acestor pedale lungi de cvintă reprezintă, de fapt, niște fragmente semnificative extrase din textul colindei și dorește să creeze impresia unui ecou îndepărtat al unei cete de colindători, care se aude de undeva „de peste munți și dealuri”, aspect accentuat de amplasamentul spațial antifonic al grupurilor corale.

După cum se poate observa, melodia colindei circumscrie un mod doric, în original cu centrul pe Fa, dar din rațiuni de vocalitate, în cadrul lucrării mele este transpus pe Mi. Cadrul modal doric,

distribuirea pedalelor pe grupuri și textul pe care-l rostesc coriștii au un rol foarte important în economia acestei secțiuni. Tabelul următor, dispus pe două coloane, încearcă să surprindă aspectele caracteristice ale pedalelor de cvintă din cadrul secțiunii introductive într-o formă cât mai concentrată:

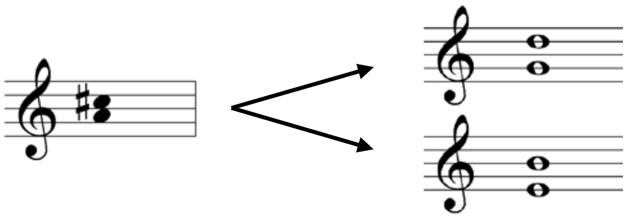
Tab. 9: Pedalizarea în cadrul primei secțiuni a lucrării *Noi umblăm să colindăm...*[133].

Măs.	Gr.	Text	Pedală
44	II	*oprir**ă***	
53	IV	*mi-întâlńi*	
59	II	*maio(r)*	
62	IV	*gălbio(r)*	
69	II	*Iǫi Dǫmńe*	
77	IV	*dragă*	
80	II	*urma*	
85	IV	*Nu, nu*	
89	II	*alegè*	
95	IV	*gând'è*	
97	II	*Dǫmńe*	
100	VI	*străińe(l)*	
105	IV	*Iǫi Dǫmńe*	
109	II	*și-i mai*	
112	VI	*și-i mai*	
114	II	*Iǫi Dǫmńe*	
118	IV	*d'auzâră*	
121	VI	*d'auzâră*	
123	II	*Dǫmńe*	
125	IV	*mâńia*	
129	VI	*Dǫmńe*	
131	IV	*Dǫmńe*	
132	II	*Dǫmńe*	
134	IV	*d-omǫră*	
138	II	*auzé*	
140	VI	*Dǫmńe*	

Pedala de cvintă este întotdeauna însoțită de o formulă de pregătire, a cărei trăsătură caracteristică este relația plagală. După tipul de relație plagală, formula de pregătire poate conduce

[133] În cadrul coloanei „Text” din tabel, silabele subliniate sunt cele asociate pedalelor din coloana alăturată.

către două rezolvări, după cum se vede mai jos, în ex. 44. În acest caz, avem pregătirea La-Do♯, care poate conduce fie către cvinta Mi-Si, fie către Sol-Re (o alternativă utilă la rezolvarea precedentă, mult mai frecventă):



Ex. 44: Formula de pregătire a pedalei de cvintă.

Noi umblăm să colindăm… debutează cu citatul simbol, interpretat de către două soliste specializate în cânt popular, din cadrul grupului aflat pe scenă (grupul III), restul grupului adăugând, apoi, peste colindă, un ison pe sunetul de bază Mi, care devine un ecou prevestitor al pedalelor de cvintă ulterioare. În cele din urmă, întreg grupul III intonează la unison colinda, moment în care apar și pedalizările de cvintă, alternativ la grupurile II, respectiv IV. Ulterior, se alătură unisonului și grupurile I și V, în ordine, iar pentru a închide cercul, grupul VI intervine și el cu pedale de cvintă. Asistăm, deci, la o învăluire sonoră treptată a publicului, procedeu distinctiv al primei secțiuni, reluat identic în repriză, dar dezvoltat în cadrul secțiunilor interioare.

Pentru a facilita trecerea la secțiunea următoare și pentru a potența mesajul lucrării, am suprapus peste străvechea colindă românească un cântec de Crăciun din lumea germană: *O, Tannenbaum*. Contrastul dintre cele două lumi muzicale este subliniat muzical prin diferențe de ordin timbral (grup masculin *vs.* grupurile feminine, reprezentantele colindei), ritmico-metric (sistemul distributiv în $\frac{3}{4}$ al cântecului german *vs.* sistemul giusto-silabic în $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{8}$ al colindei românești), tonal (La♭ major vs. Mi doric). De asemenea, armonizarea acestui cântec a dorit să se apropie cât mai mult de spiritul epocii romantice, care, istoric vorbind, a pătruns în Țările Române odată cu pleiada de compozitori școliți în străinătate, și, drept urmare, am optat pentru evidențierea unor aspecte armonice caracteristice, precum cromatizarea intensă, apariția frecventă a acordului micșorat etc., după cum se poate vedea mai jos:





Ex. 45: *O Tannenbaum* în armonizare proprie.

Suprapunerea cântecului german peste colinda arhaică românească simbolizează acea primă etapă a globalizării, despre care am discutat deja, odată cu care sistemul tonal-funcțional a pătruns în spațiul nostru cultural și a influențat semnificativ modul în care compozitorii au înțeles și au tratat artistic folclorul. Astfel, datorită acestei concepții și contextului istoric modernizator al vremii, folclorul arhaic a suferit o primă etapă a procesului inevitabil de dezintegrare, fapt sugerat, în lucrarea mea, prin sunete „ecou”, prelungiri ale unor note constitutive ale colindei:



Ex. 46: Sunet „ecou” (prelungirea unui anumit sunet al colindei).

Dacă, anterior, în cadrul secțiunii, sunetele de tip „ecou” erau distribuite grupurilor masculine, acum, procedeul este atribuit grupurilor feminine, care, de această dată, capătă valențe

„heterofonice"[134]. Pentru a evidenția modul în care am utilizat această tehnică, am creat următorul tabel, care prezintă, măsură de măsură, sunetele ecou:

Tab. 10: Dispunerea sunetelor „ecou" în cadrul primei secțiuni[135].

Măsura	Grup I				Grup III				Grup V			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
150												
151										**La**		
152											**Sol**	
153												
154												
155		**Si**										
156	**Do♯**											
157							**Sol**					
158												
159												**Mi**
160												
161			**Sol**						**Mi**			
162										**Fa♯**	**Fa♯**	
163								**Mi**				
164												
165					**La**							
166												
167		**Fa♯**										
168				**Mi**								
169												
170							**Sol**					
171						**Fa♯**						
172												
173	**Si**											
174												
175												

[134] Folosesc ghilimele, fiindcă nu este propriu-zis vorba despre o cântare simultană a unei melodii și a variantelor sale, ci mai degrabă despre un efect oarecum asemănător auditiv cu heterofonia.

[135] În cadrul coloanelor celor trei grupuri (I, III și V), culoarea mai închisă reprezintă melodia colindei, iar cea mai deschisă reprezintă sunetul ecou pe nota indicată în prima celulă în care apare. Lipsa unei culori (alb) reprezintă pauză, adică lipsa muzicii și, implicit, a colindei.

Măsura	Grup I				Grup III				Grup V			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
176												
177								Sol				
178							La					
179												
180												
181												
182												
183												

Secțiunea a doua: prelucrarea colindei în manieră tonal-funcțională

Începând cu măsura 190, melodia colindei *Pă cel plai de munte* îmbracă hainele sistemului tonal-funcțional. Este primul moment complex și semnificativ ideatic al lucrării prin care prezint propria mea viziune asupra felului în care folclorul românesc a fost tratat de către compozitorii români de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX. Trebuie subliniat faptul că nu este vorba despre „inferioritatea” concepției sau a creației acelor vremuri în contrast cu perspectiva „superioară” a prezentului, ci nuanța este una de constatare a istoriei, a aspectelor care reies din muzica epocii respective. Consider că viziunea artistică pe care am propus-o surprinde în mod sugestiv împrumutul cultural vest-european și adoptarea modelelor acelui spațiu, aspecte care, în momentul de pionierat al formării unei școli de compoziție autohtone, au reprezentat „singura soluție” sau „soluția ideală”. Poziția pe care o manifest acum, după aproximativ 100 de ani de la această perioadă istorică, este, cred, una firească, datorată achizițiilor aduse de trecerea timpului, dar probabil și una subiectivă, care, la rândul ei, va înfrunta criticile generațiilor viitoare.

În cadrul lucrării mele, am încercat sa fac referire la acest împrumut cultural printr-o burlescă, un fel de parafrază persiflantă, mizând pe anumite alăturări stilistice nepotrivite – spre exemplu, un text de colind arhaic pronunțat vădit țărănește, supus unor tehnici contrapunctice complexe – și exagerând anumite clișee specifice tonal-funcționalului. La o primă privire, datorită predominanței tehnicilor contrapunctic-polifonice, s-ar putea spune că această întreagă secțiune pastișează exclusiv stilul epocii Barocului, dar susțin că face mai degrabă o referire generalizată asupra întregului univers tonal-funcțional. Argumentul care confirmă afirmația anterioară vine din simpla observație că majoritatea reprezentanților de seamă ai epocilor ce vor succede Barocul – Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Berlioz, Wagner, Verdi etc. – au scris, într-un moment sau altul, muzică cu caracter polifonic complex, tributară tehnicilor baroce.

La întrebarea: „Creația cărui compozitor reprezintă un veritabil etalon pentru scriitura polifonică a Barocului și a întregii culturi muzicale vest-europene?”, răspunsul este, în mod previzibil, Johann Sebastian Bach. Creația acestuia a influențat capital epocile ulterioare, influență care se resimte chiar și azi. Drept urmare, nu este surprinzătoare decizia de a lua ca reper stilistic muzica sa. Din vasta operă bachiană, am ales drept model *Invențiunile la două și trei voci*, dintre care *Invențiunea*

la trei voci nr. 9 în fa minor a fost cea mai utilă scopului lucrării mele, din motive pe care le voi releva pe parcurs.



Ex. 47: J.S. Bach, *Fünfzehn Synfonien*, [**4**], p. 30, măs. 1-6.

Întreaga invențiune se bazează pe un contrapunct triplu ingenios, care include, printre altele, și un element motivic caracteristic Barocului: coborârea treptat-cromatică de la tonică la dominantă în pași egali de pătrime, așa-numitul *passus duriusculus*. În mod surprinzător, chiar dacă este dintr-o altă lume stilistică, melodia de colindă permite multiple variante de armonizare utilizând ideea de coborâre cromatică specifică motivului *passus duriusculus*, fapt ce m-a determinat să caut soluții în vederea adăugării unor tehnici contrapunctice. În această direcție, am descoperit, în cadrul creației corale românești, un model relevant de simbioză stilistică oferit de către Sigismund Toduță, în care conviețuiesc o colindă din stratul vechi și o coborâre cromatic-descendentă în pași egali de pătrime – ce-i drept, nu de pe tonică pe dominantă – în relație de contrapunct dublu:



Ex. 48: Sigismund Toduță, *Pogorât-a, pogorât...*, din: *15 Coruri mixte, caietul III*, [**81**], p. 3.

Rezultatul căutărilor mele s-a prezentat tot sub forma unui contrapunct dublu, realizat, de această dată, între colinda arhaică într-o formă „barochizată” și un contrasubiect bazat pe *passus duriusculus*. Am ales să mă așez ferm pe tărâmul stilistic al sistemului tonal-funcțional pentru a evidenția concepția metaforică a întregii mele lucrări, păstrând, totodată, anumite trăsături distinctive ale colindei.



Ex. 49: Colinda transformată în temă de invențiune, alături de un contrasubiect în relație de contrapunct dublu.

Pornind de la acest fundament, am clădit întreaga secțiune „barocă” a lucrării mele după modelul invențiunilor și fugilor bachiene, cu precădere *Invențiunea la trei voci nr. 9* în fa minor, amintită anterior. Am zăbovit mai mult asupra acestei invențiuni, datorită existenței a două elemente componistice comune cu lucrarea mea: utilizarea tehnicii permutărilor și a motivului *passus duriusculus*, care generează, implicit, și alte similitudini, utile intenției mele de a fi „în stil”.

Un prim aspect îl reprezintă alăturarea consecutivă a mai multor permutări. În invențiunea model, găsim frecvent câte două permutări juxtapuse în cadrul unui singur segment tematic, excepție făcând doar două segmente, care conțin o singură permutare: apariția tematică adițională a expoziției, demarcată printr-un episod fals, și repriza mediană II. Alături de aspectul consecutivității, se poate observa și aspectul modulației dintre cele două permutări alăturate[136], cu scopul de a dinamiza expunerile tematice prin noul context tonal. Tabelul următor reliefează toate cele amintite cu privire la invențiunea model:

Tab. 11: Structura tonală a segmentelor tematice „duble” în *Sinfonia nr. 9* în fa minor, de J.S. Bach.

Secțiune	Centri tonali	Realizarea modulației
Expoziție	**fa** minor – **do** minor	Prin acord comun: I în fa minor devine IV în do minor (vezi ex. 47 măs. 2-3).
Repriza mediană I	**La♭** major – **Mi♭** major	Prin acord comun: I în La♭ major devine IV în Mi♭ major.
Repriza mediană III	**Re♭** major – **La♭** major	Prin acord comun: I în Re♭ major devine IV în La♭ major.
Repriză finală	**fa** minor – **fa** minor	(fără modulație)

Spre deosebire de invențiunea model, în prelucrarea mea, am alăturat câte trei permutări în fiecare segment tematic[137], pe un parcurs tonal similar modelului. Am păstrat, de exemplu, modulația

[136] Excepție face, evident, repriza finală, în care se rămâne în tonalitatea de bază, fa minor.

[137] Consider că această diferență este una prea mică pentru a afecta strânsa legătură cu invențiunea model.

la dominantă (vezi ex. 50), dar am adăugat o modulație către relativa dominantei (Re major către fa♯ minor).



Ex. 50: Modulația la dominantă în cadrul reprizei mediane I (p. 18, sistemul superior).

Tab. 12: Structura tonală a segmentelor tematice „triple" în *Noi umblăm să colindăm…*

Secțiune (interioară)	Centri tonali	Realizarea modulației
Expoziție	**mi** minor – **mi** minor – **mi** minor	(fără modulație)
Repriză mediană I	**mi** minor – **mi** minor – **si** minor	Prin acord comun: I în mi minor devine IV în si minor (vezi ex. 50).
Repriză mediană II	**Sol** major – **Re** major – **fa♯** minor	Prin acord comun: I în Sol major devine IV în Re major, apoi I în Re major devine VI în fa♯ minor.

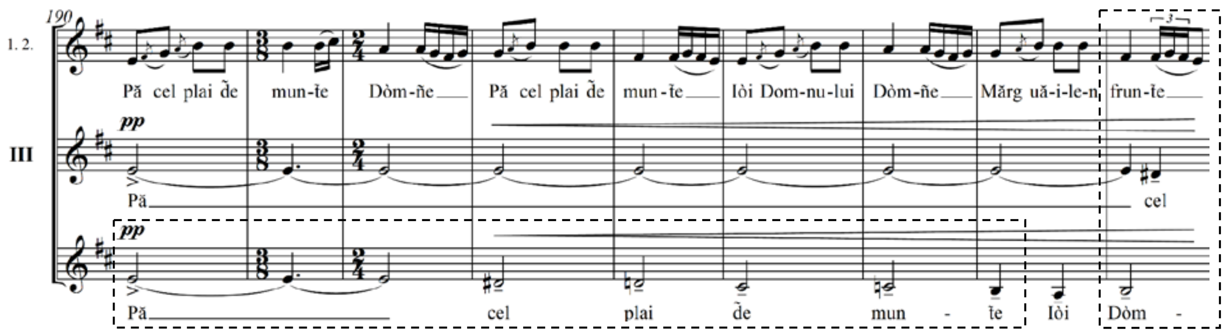
Deoarece invențiunea model se bazează pe un contrapunct triplu, deducem, în mod logic, că Bach avea la dispoziție un număr de maxim 6 permutări, dintre care, probabil din motive de instrumentalitate sau conducere a vocilor, a utilizat doar 4. Dacă aplicăm aceeași logică asupra „invențiunii" proprii, care se bazează pe un contrapunct dublu, deducem că am avut la dispoziție doar 2 posibilități de permutare. Spre deosebire de model, unde numărul de voci este egal cu numărul de elemente permutate (adică 3), aici, numărul de voci este mai mare (6 grupuri corale) și, astfel, soluțiile combinatorii cresc considerabil (30). Pornind de la ideea prezentării temei la toate vocile, am ales să restrâng numărul de permutări folosite la 6, în așa fel încât fiecare dintre grupurile corale să intoneze o dată tema și o dată contrasubiectul, după cum se observă în următorul tabel:

Tab. 13: Distribuția temelor și contrasubiectelor în secțiunea „barocă" a lucrării *Noi umblăm să colindăm…*

Secțiune/Segment		Grup I	Grup II	Grup III	Grup IV	Grup V	Grup VI
Repriza mediană I	**1**	**T**	**Cs**				
	2				**T**	**Cs**	
	3		**T**				**Cs**
Repriză mediană II	**1**			**Cs**		**T**	
	2	**Cs**					**T**
	3			**T**	**Cs**		

Deşi mi-am propus să urmăresc îndeaproape modelele bachiene, în anumite situații, dintre care am și relevat câteva, m-am îndepărtat de tiparul stilistic obişnuit, datorită unor rațiuni tehnice sau expresive.

Numeroase aspecte atipice se găsesc la nivelul concepției formale. În tabelul de mai sus, unde am indicat toate permutările temei și contrasubiectului de pe parcursul secțiunii, se observă, surprinzător, că lipsesc tocmai expoziția și repriza finală, care, în mod normal, reprezintă esența traseului permutațional. Motivația acestei alegeri este determinată de concepția întregii lucrări *Noi umblăm să colindăm…*, care presupune trecerea treptată de la un stil la altul. Astfel, funcția ***expoziției*** „invențiunii" proprii este atribuită unui segment de tranziție stilistică, în care colinda, în forma ei originară, și prefigurarea contrasubiectului (*passus durriusculus*), derivat din ecou, se întrepătrund.



Ex. 51: Primul segment al secțiunii tonal-funcționale.

În figura de mai sus, am reliefat elementele stilistice „străine" care se atașează colindei: prima apariție a motivului passus duriusculus – mai întâi, într-o formă ritmică largă de doimi, ulterior, dinamizată la pătrimi – și apoi prima cadență „clasică" V-(I), cu întârziere 4-3.



Ex. 52: Al doilea segment al secțiunii tonal-funcționale.

În continuarea ex. 51, ex. 52 reliefează și alte aspecte relevante trecerii graduale de la un stil la altul. Cel mai semnificativ dintre acestea este abandonarea măsurilor alternative ($\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{8}$), caracteristice giusto-silabicului colindei, în favoarea simetriei metrice a sistemului distributiv (doar $\frac{2}{4}$). Tot aici, se pot observa elemente de cromatism, de polifonie și, mai ales, utilizarea tehnicii armonizării izoritmice.

Tot la nivelul concepției formale atipice, alături de expoziție, și ***repriza finală*** se depărtează de tipicul genului. În mod normal, ea readuce tema în tonalitatea de bază, care ar trebui să fie mi minor, dar am optat pentru re minor. Motivația acestei alegeri, aparent lipsită de sens, ține de aspectul vocalității în momentul culminant al secțiunii, ce implică transpunerea colindei la octava superioară. Situația în care partida sopranelor ar trebui să atingă Do♯-ul supra-acut al colindei la octavă, cu așezarea repetată și îndelungată pe Si-ul imediat inferior, este clar impracticabilă coral:



Ex. 53: Situația impracticabilă a colindei transpuse la octava superioară.

Așadar, decizia de a o muta cu un ton mai jos este mai mult decât justificată. În noua situație creată, sopranele ating Si acut, iar bașii, Re grav, sunete care reprezintă un maxim al capacității vocale în ansamblul coral. Dificil, dar, totuși, realizabil.

Din punct de vedere stilistic, această culminație prezintă colinda în forma ei inițială, alături de un suport armonic dens, de tip organistic, ce ne duce cu gândul la creații de Bach, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Reger ș.a.

Am amintit deja faptul că ideea prezentării temei și a contrasubiectului la toate vocile a fost strămutată din cadrul expoziției în cadrul celor două ***reprize mediane*** (vezi tab. 13 la p. 128), dar, având în vedere noul context, strămutarea nu se putea înfăptui fără a aduce anumite modificări tipologiei standard. Dacă, în mod obișnuit, întreaga prezentare tematică se petrece în cadrul unei singure secțiuni de formă (expoziția), în cazul de față, ea este împărțită în două. Mai mult, chiar și planul tonal trebuia extins. Astfel, zona tonală tipică a expoziției – adică tonica și dominanta – este semnificativ depășită, apropiindu-se mai degrabă de specificul modulant al reprizelor mediane (vezi tab. 11 în comparație cu tab. 12 la p. 126, comparație care devine cu atât mai grăitoare cu cât este extinsă la mai multe invențiuni și fugi bachiene).

Faptul că oricare permutare din cadrul lucrării presupune utilizarea a doar două grupuri din totalul de 6, creează ocazia adăugării unor elemente noi, cu rolul de a dinamiza discursul muzical. În

mod ideal, aceste elemente noi ar trebui să aibă o puternică legătură motivică cu materialul tematic al întregii secțiuni. Soluția pe care am găsit-o a fost adăugarea, începând cu a doua repriză mediană, a unor scurte intervenții tematice, pe care, datorită rolului lor, le-am denumit „accesorii” tematice, treptat tot mai frecvente, culminând în cadrul episodului al treilea, clădit în întregime din aceste noi elemente:



Ex. 54: Cele două tipuri de „accesorii” tematice.

Continuând concepția formală a secțiunii tonal-funcționale, după cum era, probabil, de așteptat, toate cele trei ***episoade*** se bazează pe tehnica secvențării, o tehnică extrem de răspândită în cadrul episoadelor bachiene, ce presupune înlănțuiri autentice consecutive, care pornesc și se finalizează pe tonică, trecând prin toate celelalte trepte armonice. Forma cea mai răspândită, cea pe care am utilizat-o frecvent și eu, este: I, IV, VII, III, VI, II, V, I.

În cadrul episodului final, al treilea, am depășit acest „clișeu” secvențial prin înglobarea modulației. Astfel, dacă în cadrul primului episod am avut o secvență tipică în mi minor, iar în al doilea, în si minor, cu o modulație la final către Sol major, în cadrul episodului al treilea am procedat la un șir de modulații către dominantă, care pornește din fa♯ minor, ne duce înspre Do♯ minor, apoi către sol♯ minor, mi♭ minor etc., până la culminația în re minor.

Din punctul de vedere al structurării interioare a episoadelor, ele se pot subîmpărți în două segmente egale de câte 8+8 măsuri, în cazul primelor două episoade, respectiv 6+6 măsuri, în cazul celui de-al treilea. Împărțirea în 8+8 măsuri este justificată de faptul că permite juxtapunerea perfectă a două lanțuri secvențiale, iar cea de 6+6 adoptă o structură interioară diferită, bazată pe o dezvoltare motivică în etape, implicând „accesoriile” tematice deja amintite (vezi ex. 54), într-o variantă emancipată, mai aproape de tema și contrasubiectul care le-au inspirat:



Ex. 55: „Accesoriile” tematice la debutul episodului al treilea.

În exemplul precedent, se poate observa foarte bine procesul modulant care stă la baza episodului al treilea, proces care debutează în fa♯ minor și se încheie în tonalitatea dominantei minore, do♯ minor. Urmează, prin juxtapunere, încă două astfel de segmente modulatorii a câte două măsuri fiecare, care duc, mai întâi, către tonalitatea sol♯ minor și, apoi, către mi♭ minor, însumând primele

şase măsuri ale episodului. În următoarele şase măsuri, ritmul intrărilor tematice creşte şi, astfel, în mod implicit, va creşte şi ritmul modulațiilor, de la câte o modulație la fiecare două măsuri, la o modulație în fiecare măsură: mi♭ minor, si♭ minor, fa minor, do minor, sol minor, re minor. În urma acestui parcurs polifonic-tonal accelerat, rezultă, deseori, situații armonice complexe, greu de analizat[138], dar care consună cu rolul de pregătire a culminației acestui ultim episod. Tabelul următor prezintă o analiză armonică comparată a celor trei episoade, care va releva aspectele caracteristice fiecăruia:

Tab. 14: Structura armonică comparată a celor trei episoade ale „invențiunii" proprii.

Măsura	Episodul I	Episodul II	Episodul III
1	**mi**: I	**si**: I	**fa♯**: I
2	IV^7	IV^7	(**fa♯**:V =) **do♯**: I, II, V
3	VII^7	VII^7	I
4	III^7	III^7	(**do♯**:V =) **sol♯**: I, II, V
5	VI^7	VI^7	I
6	II^7	II^7	(**sol♯**:V =) **re♯/mi♭**: I, II, V
7	V^7	V^7	I
8	I, VII^6	I, VII^6	(**mi♭**: V =) **si♭**: I, II^6_5
9	I^6	I^6	(**si♭**: $V^{6-\cancel{(5)}}_{3\natural-3\flat}$ (III^6) =) **fa**: $I^{6-\cancel{(5)}}_{3\natural-3\flat}$ (VI^6), II^7
10	IV^7	IV^{9-8}_7	(**fa**: $III^{5\natural-5\flat}$ =) **do**: $VI^{5\natural-5\flat}$, II^7
11	VII^7	VII^7	(**do**: $V^{6-\cancel{(5)}}_{3\natural-3\flat}$ (III^6) =) **sol**: $I^{6-\cancel{(5)}}_{3\natural-3\flat}$ (VI^6), II^2
12	III^7	III^{9-8}_7	(**sol**: $V^6_{4-\cancel{(3)}}$ (III^6_4) =) **re**: $I^6_{4-\cancel{(3)}}$ (VI^6_4), V^4_3
13	VI^7	VI^7	
14	II^7	II^{9-8}_7	
15	V^{7-6}_{3-4}	**Sol**: VII^7	
16	V^5_{4-3}	V^6_5	

Din punct de vedere motivic, episoadele se bazează pe diferite capuri tematice, fie izvorâte din temă, fie din contrasubiect, care sunt tratate imitativ, deseori în *stretto*. Situația cea mai frecventă este aceea din cadrul episoadelor secvențiale (primele două), unde găsim un lanț de imitații ale unui cap tematic de două măsuri, mai întâi cu juxtapunere la distanță de două măsuri, adică fără suprapunere semnificativă a capurilor tematice (vezi ex. 56), iar apoi, la distanță de doar o singură măsură rezultând, astfel, un *stretto* (vezi ex. 57). Comparând cele două situații, se poate observa o mică modificare a capului tematic (vezi încadrările comparative în figuri), determinată de necesitatea unei bune conduceri a vocilor.

[138] Problema cea mai spinoasă a fost cifrarea acordurilor mărite de pe timpii tari ai ultimelor 6 măsuri ale episodului, care, inițial, creează impresia unei întârzieri tipic romantice de 6♭-5, aplicată dominantei, dar rezolvarea nu este cea așteptată, rezultând, astfel, un parcurs armonic perpetuu modulant, înrudit stilistic cu muzicile lui Wagner sau Liszt.



Ex. 56: Schiță a structurii imitativ-secvențiale „simple”, cu juxtapunere la distanță de două măsuri.



Ex. 57: Schiță a structurii imitativ-secvențiale „complexe”, cu juxtapunere la distanță de o măsură.

O situație similară se găsește și în cadrul ultimului episod, unde, mai întâi, în primele șase măsuri, intrările imitative se succed la câte două măsuri distanță (vezi ex. 55 la p. 130), iar apoi, în următoarele 6 măsuri, se succed la câte o măsură distanță. Accelerarea succesiunilor capurilor imitative presupune, și aici, mici modificări aduse materialului tematic, mai precis ultimelor două note ale „contrasubiectului” în forma sa restrânsă.

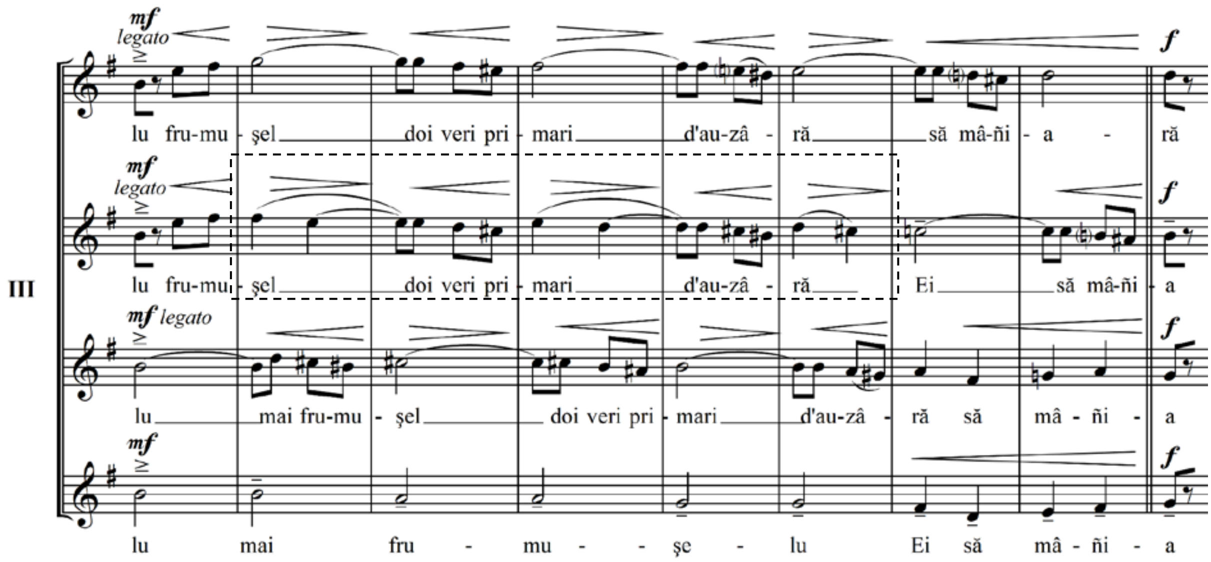
Chiar dacă tipologia obișnuită a episoadelor nu presupune în mod obligatoriu utilizarea materialului tematic, am optat, totuși, pentru această variantă pentru ca structura întregii secțiuni să fie cât mai închegată. Tabelul următor relevă utilizarea materialelor tematice în cadrul episoadelor:

Tab. 15: Structura motivic-tematică a celor trei episoade ale „invențiunii” proprii.

Secțiune/Segment		**Grup I**	**Grup II**	**Grup III**	**Grup IV**	**Grup V**	**Grup VI**
Ep. I	**1**	Cap **T** imitativ (în alternanță cu grupul V)				Cap **T** imit. (în altern. cu grupul I)	Plan armonic
	2		Cap **T** imitativ	Plan armonic	Cap **T** imitativ		Cap **T** imitativ
Ep. II	**1**	Cap **T** imitativ	Element nou	Cap **T** imitativ	Element nou	Cap **T** imitativ	Plan armonic
	2	Element nou	Cap **T** imitativ	Plan armonic polifonizat	Cap **T** imitativ	Element nou	Cap **T** imitativ
Ep. III	**1**	Cap **Cs** (alături de grupul II)	Cap **T** (alături de grupul I)	Cap **T** (alături de grupul IV)	Cap **Cs** (alături de grupul III)	Cap **T** (alături de grupul VI)	Cap **Cs** (alături de grupul V)
	2	Cap **T** Cap **T**	Cap **Cs** Cap **Cs**	Cap **Cs** Cap **T**	Cap **T**	Cap **Cs** Cap **T**	Cap **T** Cap **Cs**



Ex. 58: Elementul nou specific baroc din cadrul episodului al doilea.



Ex. 59: Secvență din cadrul episodului secund cu elemente melodice specifice Romantismului (măs. 268).



Ex. 60: Giuseppe Verdi, *Requiem*, [**84**], p. 2.

Revenind la un nivel mai general al analizei, din punct de vedere strict stilistic, întreaga secțiune secundă dedicată sistemului tonal-funcțional poate fi împărțită în două: subsecțiunea barocă și cea romantică. Demarcația între cele două se produce exact la jumătatea întregii secțiuni, care este tocmai episodul al doilea[139], mai precis la jumătatea exactă a acestuia (măs. 268). Fiecare dintre ele prezintă soluții și abordări diferite, specifice fiecărei lumi stilistice evocate.

De exemplu, putem compara apariția temei și contrasubiectului în cadrul reprizei mediane I „baroce", respectiv în cadrul reprizei mediane II „romantice". Dacă, mai întâi, contrasubiectul are o formă „tipic" barocă, conformă și modelului bachian propus, unde mersul cromatic descendent în pătrimi nu depășește dominanta și la final se transformă cadențial, mai târziu, forma acestuia este mai degrabă romantică, cu o prelungire a mersului cromatic, adăugarea unei terțe micșorate în parcursul melodic și renunțarea la formula cadențială finală.

Un alt exemplu relevant ar fi episodul al doilea, prin mijlocul căruia trece tocmai linia de demarcație dintre zona barocă și cea romantică. Dacă, în primele 8 măsuri, atmosfera este clar barocă, datorată tehnicii armonice secvențiale și a noului element specific introdus (vezi ex. 58), în următoarele 8, atmosfera devine romantică prin adăugarea unor elemente melodice și armonice specifice (vezi ex. 59 și ex. 60).

La nivelul întregii secțiuni secunde, un aspect stilistic de subliniat este extensiunea temei de colindă. Chiar dacă asupra colindei se aplică armonia, contrapunctul, forma etc. specifice sistemului tonal-funcțional, tema generatoare rămâne încadrată în 9 măsuri, un aspect care, din câte cunosc, este cel puțin atipic, dacă nu chiar inexistent. Astfel, construcția întregii secțiuni dedicate sistemului tonal-funcțional a fost supusă compromisului stilistic de a fi raportată la cele 9 măsuri ale temei colindei, adăugând, astfel, încă un subtil element folcloric sonorității generale baroc-romantice.

Secțiunea a treia: prelucrarea jazzistică a colindei

Am prezentat deja de mai multe ori ideea centrală a lucrării *Noi umblăm să colindăm…*, spunând că reprezintă, de fapt, un „manifest" împotriva aspectelor negative ale *globalizării* spațiului cultural românesc. Am discutat deja despre prima etapă istorică a influenței sistemului tonal-funcțional european și urmează cea de-a doua etapă, a actualei influențe globalizatoare, de sorginte preponderent anglo-americană. Așadar, consider îndreptățită alegerea muzicilor jazz și gospel ca metafore ale „americanizării" sărbătorilor de iarnă prin faptul că acestea reprezintă veritabile embleme cultural-istorice.

Mai mult, alegerea se datorează și unor caracteristici funcționale ale acestora. Una dintre ele este sonoritatea eminamente acustică[140] pe care o presupune lucrarea mea, sonoritate asociabilă jazz-

[139] Nu mă refer aici la jumătatea absolută a secțiunii, care ar fi măsura 258, adică două măsuri înaintea debutului episodului secund, ci la *jumătate* în sens structural-formal. Așadar, dacă avem în total 7 micro-secțiuni (expoziție, episod I, repriză mediană I, episod II, repriză mediană II, episod III, repriză finală), secțiunea centrală ar fi episodul al doilea.

[140] Nu spun „exclusiv acustică", deși aceasta ar fi intenția artistică, fiindcă este foarte greu ca cele două soliste de jazz să țină piept întregului ansamblu coral, fără nici un fel de amplificare. Realizarea strict acustică riscă un dezechilibru de forțe, dar, cu muncă și atenție, cred că poate fi înfăptuită, mărturie fiind tocmai prima audiție din 2008.

ului clasic și muzicii religioase afro-americane, dar nu numai[141], și mai puțin celorlalte stiluri care apelează la instrumentarul electroacustic.

Un alt motiv al acestei alegerii stilistice este faptul că melodia colindei suportă „nativ" diferite formule de armonizare tipic jazzistice. O frapantă soluție ne oferă George Gershwin, prin celebra sa *Summertime*, a cărei înlănțuire de acorduri cu 6[tă] adăugată este, în mod surprinzător, superpozabilă colindei *Pă cel plai de munte*:



Ex. 61: George Gershwin, *Porgy & Bess*, [**32**], *Summertime*, p. 34.



Ex. 62: O variantă ipotetică de suprapunere a colindei cu armonia emblematică din *Summertime*.

Pornind de la această coincidență, am căutat și alte elemente de legătură între colindă și lumea gospel-jazz-ului, pentru a realiza o nouă secțiune interstilistică analoagă celei anterioare baroc-romantice.

Fiindcă una dintre trăsăturile stilistice reprezentative ale jazz-ului și muzicii americane în general este tipologia formală *twelve bar blues*, am încercat să o adaptez noului context al lucrării mele. Din capul locului, se poate observa o neconcordanță semnificativă între cele 9 măsuri ale colindei și cele 12 ale modelului *twelve bar blues*, neconcordanță care a făcut ca relaționarea stilistică să fie mai dificilă. Am ales, într-un final, să nu cedez tentației de a prelungi tema colindei pentru a se potrivi modelului de 12 măsuri, ci să scurtez modelul la 9 măsuri, conform dimensiunii colindei. În

[141] De pildă, există numeroși artiști din cele mai variate direcții stilistice care au creat albume sau concerte „acustice" de tip *Unplugged*.

tabelul următor, putem compara două variante tipice ale schemei de *twelve bar blues* și varianta utilizată în propria lucrare:

Tab. 16: Adaptarea modelului armonic *Twelve bar blues* în lucrarea *Noi umblăm să colindăm…*

Model	Funcțiile armonice în fiecare măsură											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Original (var. blues)	I	IV	I	I	IV	IV	I	I	V	IV	I	V
Original (var. jazz)	I	IV	I	I	IV	IV	I	III, VI	II	V	III, VI	II, V
Adaptat	I	IV	I	I	IV	IV	I	VI	II, V			



Ex. 63: Elementele muzicale constitutive ale secțiunii gospel-jazz (p. 38, sistemul inferior).

Pentru a fi și mai aproape de stil, am înglobat elemente specifice de orchestrație, care au trebuit și ele adaptate contextului special al lucrării. Muzica de jazz, gospel, dar și blues, pop, rock și marea majoritate a genurilor reprezentative ale „industriei muzicale” moderne se bazează pe diferite ansambluri mai mici sau mai mari, instrumentale sau vocal-instrumentale, așa-numitele *band*-uri (trupe). În cazul jazz-ului, ansamblul tipic de dimensiuni mari, *big-band*-ul, este alcătuit dintr-o unitate bine închegată de instrumente de suflat, denumite *horns* (saxofoane, trompete, tromboni, clarinete, flaute etc.), și instrumentele susținătoare, ritmice și armonice, numite *rhythmic section* (percuția, basul, pianul, chitara etc.). Dată fiind scriitura strict corală a lucrării mele, a fost necesară transpunerea tehnicilor și sonorităților instrumentale la voci. De-a lungul întregii secțiuni a treia, se poate observa de exemplu cum grupul VI a preluat rolul și stilemele „secțiunii ritmice” a *big-band*-ului, susținând o linie de bas tipică, numită *walking bass line*, și ritmul caracteristic de *swing*.

De asemenea, se poate observa și tehnica specifică a armonizării prin mixturi, aplicată incipitului colindei din cadrul grupurilor I și V, ducându-ne cu gândul la ideea de *backing vocals*. Tot în această categorie, se înscrie și răspunsul muzical al grupelor II, respectiv IV, printr-un motiv nou, bazat pe refrenul scurt al colindei („Iọi Dọmńe”), care poate fi considerat analogul unei invocații frecvent întâlnite în practica muzicală gospel și negro-spirituals: „Oh, Jesus!”.

Un alt aspect stilistic împrumutat din zona jazz-ului este întreg planul tonal. Dacă, în secțiunea anterioară, modulațiile către dominantă au fost cele mai frecvente, aici, sunt mai frecvente modulațiile la ton superior, după cum este specific stilului.

Fiind vorba despre jazz, este evident că improvizația nu putea să lipsească. Ea apare doar la cele două soliste specializate, din motive care țin de controlul finalității muzicale. În tabelul următor, am surprins apariția acestor improvizații, structura tematică și planul tonal al secțiunii:

Tab. 17: Structura tematică și planul tonal al secțiunii gospel-jazz[142].

Segm.		Ton.	Grup I	Grup II	Grup III	Grup IV	Grup V	Grup VI
1	a	si						Swing rhythm and walking bass line
	b						*Iọi Dọmńe*	Swing rhythm and walking bass line
	c		**T** (solo)				*Iọi Dọmńe*	Swing rhythm and walking bass line
	d	re	*Iọi Dọmńe*				**T** (solo)	Swing rhythm and walking bass line
2	a		Improv. (solo)			*Iọi Dọmńe*	cap **T** (grup)	Swing rhythm and walking bass line
	b		cap **T** (grup)	*Iọi Dọmńe*			Improv. (solo)	Swing rhythm and walking bass line

[142] În cadrul tabelului, „Segm.” = Segment, iar „Ton.” = Tonalitate.

Segm.		Ton.	Grup I	Grup II	Grup III	Grup IV	Grup V	Grup VI
3	a	mi	**T** (solo)	*Iọi Dọmńe* (alternativ)		*Iọi Dọmńe* (alternativ)	*Huh* (grup)	Swing rhythm and walking bass line
	b		*Huh* (grup)	*Iọi Dọmńe* (alternativ)		*Iọi Dọmńe* (alternativ)	**T** (solo)	Swing rhythm and walking bass line
4	a		Improv. (solo)			*Iọi Dọmńe*	cap **T** (grup)	Swing rhythm and walking bass line
	b		cap **T** (grup)	*Iọi Dọmńe*			Improv. (solo)	Swing rhythm and walking bass line
	c	fa#	Improv. (solo)			*Iọi Dọmńe*	cap **T** (grup)	Swing rhythm and walking bass line
	d		cap **T** (grup)	*Iọi Dọmńe*			Improv. (solo)	Swing rhythm and walking bass line
5		sol#	Improv. (solo) + cap **T** (grup)	*Iọi Dọmńe* (alternanță strânsă)		*Iọi Dọmńe* (alternanță strânsă)	Improv. (solo) + cap **T** (grup)	Swing rhythm and walking bass line

Din punctul de vedere al spațializării, această secțiune diferă față de celelalte. În primul rând, grupul III care era foarte activ în celelalte secțiuni lipsește cu desăvârșire aici, pentru a pregăti surpriza revenirii sale în ultima secțiune. În acest context, singurul grup cu o poziție centrală în raport cu axa orientării publicului rămâne grupul VI. Datorită acestui fapt, i-am acordat rolul important de *rhythmic section*, cu o prezență neîntreruptă pe parcursul întregii secțiuni jazz-istice. Grupurile rămase se află de-o parte și de alta a publicului, fapt ce permite o tratare de tip antifonic, cu alternanțe între dreapta și stânga. Așadar, am decis să le distribui intervenții scurte, care pot fi alternate/permutate[143] în mod divers între grupuri (vezi tab. 17, în special refrenul „Iọi Dọmńe").

Repriza: din nou lumea „ideală" a colindei

După cum este de așteptat, această secțiune este strâns înrudită cu prima și readuce în centrul atenției colinda în forma inițială, atmosfera arhaică și tehnicile de prelucrare „autentice" (pedalele de cvinte, sunetele ecou etc.), fără a fi o reluare identică.

În primul rând, așezarea textului pe muzică este diferită. Dacă, în prima secțiune, am avut câte două versuri asociate fiecărui rând melodic, unde primul vers era repetat, în repriză, repetiția versului prim dispare, rezultând asocierea fiecărui rând melodic cu câte trei versuri, situație care conduce, implicit, și la scurtarea reprizei în raport cu prima secțiune.

[143] Modalitatea de utilizare a permutației din cadrul acestei secțiuni este, totuși, diferită față de cea utilizată mai frecvent în cadrul secțiunii anterioare, unde toate grupurile au fost angrenate în permutații cu scopul de a releva noi și noi combinații. Chiar dacă logica alternării de-o parte și de alta a axei publicului apare în cadrul episoadelor secvențiale ale secțiunii baroc-romantice, ea este cuplată cu mișcarea de învăluire a șirului de imitații ale capurilor tematice, rezultând o spațializare mai complexă decât cea din secțiunea gospel-jazz.

Distribuția spațială a intrărilor vocilor și parcursul armonic sunt și ele diferite, deși se bazează pe exact aceleași principii discutate deja la prima secțiune. Spre deosebire de aceasta, unde primul ison apare în cadrul grupului III, în repriză, isonul apare în cadrul grupului IV, în alternanță cu grupul II. Primul grup care se alătură grupului central III în intonarea colindei în prima secțiune este grupul V, pe când, în repriză, este grupul I. În ceea ce privește parcursul armonic al pedalelor de cvinte, în prima secțiune acesta este: Mi-Si, Mi-Si, Mi-Si, Sol-Re etc. (vezi tab. 9), iar în repriză, este dinamizat și, totodată, concentrat: Si-Fa♯, Fa♯-Do♯, Re-La, Sol-Re, Mi-Si, Do♮-Sol.

Nici ecourile „heterofonice” nu lipsesc, dar, de data aceasta, nu însoțesc melodia *O tannenbaum*, ci apar neacompaniate, discursul muzical rarefiindu-se treptat până la disoluție. Scurta rememorare a momentului jazzistic din final contravine curgerii firești a muzicii, dar este motivată de rolul de potențare a mesajului estetic al lucrării.

Schema formală integrală

Pentru a sintetiza numeroasele aspecte de detaliu prezentate în acest capitol dedicat lucrării *Noi umblăm să colindăm…*, am încercat să condensez întreg discursul muzical într-un singur tabel:

Tab. 18: Materialul tematic pe parcursul întregii lucrări *Noi umblăm să colindăm…*

Formă		Măs.	Grup I	Grup II	Grup III	Grup IV	Grup V	Grup VI
Arhaic	1	1-18			**T** (soliste)			
		19-45		Ecou	**T** (soliste) + ecou ison	Ecou		
	2	46-72		Ecou 5^{te}	**T** (toate)	Ecou 5^{te}		
		73-90		Ecou 5^{te}	**T**	Ecou 5^{te}	**T**	
		91-99	**T**	Ecou 5^{te}	**T**	Ecou 5^{te}	**T**	
		100-144	**T**	Ecou 5^{te}	**T**	Ecou 5^{te}	**T**	Ecou 5^{te}
	3	145-189	**T** și ecouri	Ecou 5^{te}	**T** și ecouri	Ecou 5^{te}	**T** și ecouri	**O Tannenbaum**
Tonal-Funcțional	Exp.	190-198			**T** + **Cs** incipient			
		199-207			**T** + **Cs** incipient			
		208-216						**T** + **Cs** incipient
	Ep. 1	217-224	Cap **T** secv.				Cap **T** secv.	Secvență armonică
		225-232		Cap **T** secv.	Secvență armonică	Cap **T** secv.		Cap **T** secv.
	R.m. 1	233-241	**T**	**Cs**				
		242-250				**T**	**Cs**	
		251-259		**T**				**Cs**
	Ep. 2	260-267	Cap **T** secv.	Element nou	Cap **T** secv.	Element nou	Cap **T** secv.	Secvență armonică
		268-275	Element nou (**Cs**)	Cap **T** secv.	Secvență armonică polifonică	Cap **T** secv.	Element nou (**Cs**)	Cap **T** secv.
	R.m. 2	276-286	Accesorii tematice	Accesorii tematice	**Cs**	Accesorii tematice	**T**	Accesorii tematice
		287-295	**Cs**	Accesorii tematice	Accesorii tematice	Accesorii tematice	Accesorii tematice	**T**
		296-304	Accesorii tematice	Accesorii tematice	**T**	**Cs**	Accesorii tematice	Accesorii tematice

Formă	Măs.	Grup I	Grup II	Grup III	Grup IV	Grup V	Grup VI
Ep. 3	305-316	Accesorii tematice (**T** + **Cs**)	Accesorii tematice (**T** + **Cs**)	Accesorii tematice (**T** + **Cs**)	Accesorii tematice (**T** + **Cs**)	Accesorii tematice (**T** + **Cs**)	Accesorii tematice (**T** + **Cs**)
R.fin.	317-325	**T** și armonie (**Cs**)	Armonie (**Cs**)	**T** și armonie (**Cs**)	Armonie (**Cs**)	**T** și armonie (**Cs**)	Armonie (**Cs**)
Gospel-jazz Intro.	326-336	**We wish you a merry Christmas**	**Jingle bells**	**Deck the Halls**	**Go, tell it on the mountain**	**White Christmas**	**Santa Claus**
1	337-352						Swing rhythm and walking bass line
	353-361					„Iǫi Dǫmńe”	Swing rhythm and walking bass line
	362-379	**T** (solistă)				„Iǫi Dǫmńe”	Swing rhythm and walking bass line
	380-397	„Iǫi Dǫmńe”				**T** (solistă)	Swing rhythm and walking bass line
2	398-405	Improv. (solistă)			„Iǫi Dǫmńe”	Cap **T** (toate)	Swing rhythm and walking bass line
	406-413	Cap **T** (toate)	„Iǫi Dǫmńe”			Improv. (solistă)	Swing rhythm and walking bass line
3	414-422	**T** (solistă)	„Iǫi Dǫmńe” (alternanță)		„Iǫi Dǫmńe” (alternanță)	„Huh”	Swing rhythm and walking bass line
	423-431	„Huh”	„Iǫi Dǫmńe” (alternanță)		„Iǫi Dǫmńe” (alternanță)	**T** (solistă)	Swing rhythm and walking bass line
4	432-435	Improv. (solistă)			„Iǫi Dǫmńe”	Cap **T** (toate)	Swing rhythm and walking bass line
	436-439	Cap **T** (toate)	„Iǫi Dǫmńe”			Improv. (solistă)	Swing rhythm and walking bass line
	440-443	Improv. (solistă)			„Iǫi Dǫmńe”	Cap **T** (toate)	Swing rhythm and walking bass line
	444-447	Cap **T** (toate)	„Iǫi Dǫmńe”			Improv. (solistă)	Swing rhythm and walking bass line
5	448-458	Improv. (solistă) + Cap **T** (toate)	„Iǫi Dǫmńe”		„Iǫi Dǫmńe”	Improv. (solistă) + Cap **T** (toate)	Swing rhythm and walking bass line
Arhaic 1	459-476			**T**			
	477-503		Ecou și ecou 5[te]	**T**	Ecou și ecou 5[te]		
	504-521	**T**	Ecou și ecou 5[te]	**T**	Ecou și ecou 5[te]		
2	522-566	**T** și ecouri		**T** și ecouri		**T** și ecouri	
	567-583			**T** (soliste)			
3	584-587	Improv. (solistă) + Cap **T** (toate)	„Iǫi Dǫmńe”	**T** (soliste)	„Iǫi Dǫmńe”	Improv. (solistă) + Cap **T** (toate)	Swing rhythm and walking bass line
	588-589			**T** (cadență finală)			

Chiar dacă, din cadrul tabelului, am exclus anumite aspecte importante în economia lucrării, acesta oferă un sprijin indiscutabil în relevarea elementelor structurale esențiale și formarea unei imagini de ansamblu asupra compoziției *Noi umblăm să colindăm...*

THE FUNKY GOAT

(o punte între ritualul arhaic al Caprei și muzica modernă a jazzului)

DESPRE LUCRARE

Lucrarea vocal-simfonică *The Funky Goat* aparține, la fel ca celelalte două lucrări analizate aici, unei zone de întrepătrundere a mai multor direcții stilistice, în acest caz muzica tradițional-folclorică românească și jazz-ul. Demersul implică evidențierea unor trăsături de stil caracteristice fiecărei culturi muzicale amintite, cu asemănările și deosebirile dintre acestea, totul sub cupola unificatoare a unui singur discurs muzical.

Povestea compunerii acestei lucrări pornește în anul 2010, atunci când, prin intermediul unei burse *Fulbright*, jazzmanul Darius Brubeck s-a aflat un semestru la Academia de Muzică „Gheorghe Dima", pentru a preda un curs de jazz. Interesat fiind de această muzică, m-am înscris la cursul domniei sale, în dorința de a cunoaște mai multe prin intermediul unui muzician cu experiență și valoroase cunoștințe în domeniu. La finalul cursului, Darius Brubeck a invitat cursanții să compună o piesă de jazz, sugerându-ne să folosim ca sursă de inspirație folclorul.

Ideea de a folosi un metru atipic – în 5 sau în 7 etc. – se datorează unei coincidențe, anume faptul că tocmai Dave Brubeck – tatăl domnului Darius Brubeck – a utilizat o astfel de măsură, în celebrul *Take Five*, dar și pentru că în cadrul folclorului românesc se găsesc numeroase exemple de măsuri asimetrice. În acest sens, căutările m-au condus către creațiile populare bazate pe ritmul aksak, ajungând, astfel, la ritualul tradițional al Caprei și, într-o măsură mai mică, către geamparalele dobrogene.

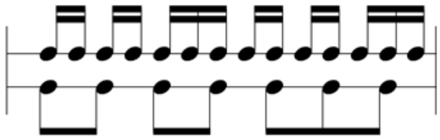
Ritmul specific acestor genuri constă într-o pulsație de 2+2+3 foarte rapidă[144], pulsație pe care am preluat-o, clădind o suprapunere ritmică aparent complicată, dar, în fond, simplă la nivel intuitiv, reprezentând scheletul lucrării *The Funky Goat.* Suprapunerea menționată presupune o măsură de $\frac{7}{8}$, în interiorul căreia operează o subdivizare de $\frac{7}{16}$ + $\frac{7}{16}$ (vezi ex. 64). Această duplicitate a permis îmbinarea pulsației alerte a dansului Caprei cu pulsația lentă a funk-jazzului.

Am conceput această lucrare ca un standard de jazz, adică am oferit doar anumite elementele esențiale ale piesei, fără a detalia cu precizie, notă cu notă, structuri și intenții irevocabile. Astfel, am notat un *ostinato* format dintr-o linie de bas cu suportul percuției – elemente care întruchipează suprapunerea ritmică exemplificată mai sus –, peste care să se poată improviza liber, atât în manieră jazzistică, cât și în manieră folclorică. În cadrul desfășurării muzicale, pot apărea strigături și urări specifice ritualului caprei care dau o și mai pronunțată notă rustică. Alăturarea dintre tradiționalul ritual al caprei și ritmul modern al funk-ului este sugerată încă din titlu, care se dorește a fi o sinteză a concepției întregii lucrări.

---

[144] Deși, în Transilvania, pulsația tipică a melodiei de capră este mai degrabă 1+1+2, modelul moldovenesc în forma 2+2+3 este mai răspândit, și azi, în mod frecvent este cel asociat „din oficiu" ritualului Caprei.

Aceasta a fost și forma finală pe care am prezentat-o domnului Darius Brubeck: un fel de schiță de free-jazz, în care se poate cânta orice și oricât, în limitele celor câteva indicații restrictive pe care le-am oferit în partitură. Variabilitatea instrumentală a fost și ea una dintre caracteristicile piesei, astfel încât lucrarea să se poată interpreta în orice formulă de ansamblu, cu orice instrumente, în orice formă, de orice durată, atâta timp cât sunt urmărite indicațiile și sugestiile notate. Anexez mai jos câteva pagini ale acestei prime variante a lucrării (vezi ex. 65).



Ex. 64: Structura ritmică generatoare a lucrării *The Funky Goat*.

Prima audiție a avut loc la finalul cursului domnului Brubeck, în interpretarea domniei sale, alături de Mike Rossi (saxofon), Matt Ridley (contrabas), Wesley Gibbens (percuție) și, bineînțeles, studenții înscriși la curs. Am reluat, apoi, piesa într-un cadru privat, cu ajutorul unei formații de jazz formate din prieteni: Elena Mîndru (voce), Albert Tajti (pian), Tiberiu Menyhart (bas) și Grațian Silaghi (percuție). Cu fiecare reluare, am încercat să ofer piesei o formă mai clară, mai elaborată, cu intenția de a sublinia din ce în ce mai mult jocul stilistic dintre folclor și jazz.



Fig. 13: Afișul concertului *Symphonic meets jazz*, în cadrul căruia s-a interpretat lucrarea *The Funky Goat*.

După un timp în care nu am mai intervenit asupra compoziției, am fost solicitat să scriu o piesă cu influențe de jazz, care urma să fie prezentată în cadrul stagiunii Filarmonicii de Stat „Transilvania” din Cluj-Napoca (vezi fig. 13). Am considerat oportună reluarea lucrării *The Funky Goat*, pe care am amplificat-o, oferindu-i o dimensiune vocal-simfonică. Așadar, prima audiție, în versiunea ei finală, a avut loc în data de 7 februarie 2014, în interpretarea Filarmonicii de Stat „Transilvania”, cu Elena Mîndru ca solistă și maestrul Sabin Păutza la pupitrul dirijoral. Concertul intitulat *Symphonic meets Jazz* i-a avut ca soliști și pe Michael Acker (contrabas de jazz), Tuomas J. Turunen (pian) și Tavi Scurtu (percuție). În aceeași seară dedicată jazz-ului simfonic, au mai fost interpretate lucrările unor compozitori precum Sabin Păutza, Elena Mîndru, Artturi Rönkä și Visa Oscar.

THE FUNKY GOAT GROOVE

to Mr. Darius Brubeck

DAN VAN DARIO

EXPLAINING THE TITLE

This piece is based on a combination of Funk-Jazz and Romanian Folklore, more specifically, an ancient New Year's Eve tradition called "Capra" (the goat).

A young man dressed up like a goat (or bull, stag etc.) is symbolically sacrificed only for "it" to resurrect afterwards. This represents the passing of the old year, and the beginning of the new. The characteristic musical element of this genre is a percussion instrument playing a fast, repetitious 7/16 beat (2+2+3). Upon this ongoing rhythm, "the goat" is performing its ritual dance while another group of people are reciting specific verses.

BASIC CONCEPT AND GENERAL NOTES

As it can be seen, this is a different kind of a lead sheet. There is no traditional "melody with chords on top" or something similar. Rather, this is more of a sketch upon which the players involved can freely express their creativity and improvisation skills with some important constraints.

The number and type of instruments needed to play this piece is extremely flexible. Except for the bass and percussion riffs which require specific pitch range and timbre, any kind of melodic or harmonic instruments (even voices) are welcome.

Being inspired by the Romanian "Capra", this piece is built upon the same basic beat, but in a somewhat different manner. The time signature is 7/8 but the interior structure can be regarded as 7/16 + 7/16 (which equals the same 7/8). There should also be a strong swing feel to the beat. This special rhythmic layering will be discussed in depth in the *bass line and percussion riffs* and the *structure and form* sections.

The tempo may vary from about ♪ = 160 to 200 and beyond. For the piece to have a funky, swingy feel, one should prefer a slower tempo. For the piece to have a traditional Romanian dance feel, a faster tempo is needed. The higher the tempo, the more suited it is for dancing. The players should choose the right tempo according to the performance etc.

The tonal center for this piece is A, although modulation is possible and recommended. Further details will be discussed later in the *melodic improvisation* and *structure and form* sections.

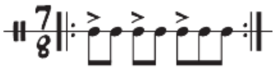
Ex. 65: Trei pagini ale primei variante a lucrării *The Funky Goat* (continuare în paginile următoare).

BASS LINE AND PERCUTION RIFFS

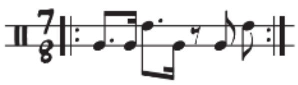
a) Bass line
Although the bass line plays within a 7/8 beat, it actually has a 7/16 structure.
Possible instruments: upright bass, bass guitar, piano, bass clarinet, saxophone, tuba etc.

 written as: 

b) "Metronome" beat
Possible instruments: high-hat, shaker, tambourine etc.

 or:  or:  etc.

c) Bass drum and snare line
This part offers a higher degree of freedom. The examples shown here are just suggestions.
Possible instruments: drum set, darbouka, stomping and clapping etc. Because of difficulties concerning synchronization and improvisation, it's recommended to have only one player managing this part but it's also possible to have two (or more).

 or:  etc.

Other important things players should remember:

- These riffs are (more or less) mandatory and omnipresent.
- The rhythmical notation is not exact. The "swing feel" needs to be added.
- One should not forget to always improvise slightly.

EXAMPLE (with exaggerated variation):



MELODIC IMPROVISATION

a) The Blues Pentatonic scale



b) The Octotonic scale



c) Traditional Romanian modes
It's very difficult to name some modes that will give the improviser an accurate insight on how to create a Romanian melody but here are a few:

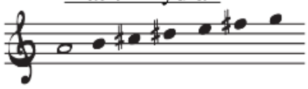
Dorian



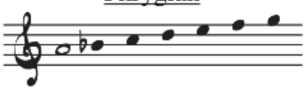
Raised 4th Dorian



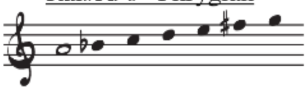
Flat 7th Lydian



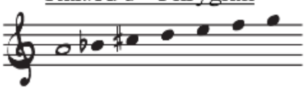
Phrygian



Raised 6th Phrygian



Raised 3rd Phrygian



Rather than just a modal view, one should take into account a chromatic concept similar to the "blue note" of jazz:

Some scale degrees of a mode may be raised or flattened to become leading tones for other degrees. The tonic, the minor 3rd, the perfect 4th and the perfect 5th usually have this attraction capability. A few relevant examples of this principle:



There is another important concept characteristic for Romanian folk tunes. It's somewhat similar to the "modulation", in which the subtonic, the ascending 4th interval and the Phrygian leading tone play significant roles. All of these notes tend to back up a tonic. Usually, there are 2 modal centers a minor 3rd apart, where the subtonic of one becomes the ascending 4th for the other, but there are many more possibilities:

 etc.

These two concepts can work together to create a numerous variety of modes for improvisation.

A few more rules that shouldn't be overlooked:

- Direct chromatism should be avoided (ex: G to G# to A - wrong; B to C to B♭ to A - right).
- Any diminished 3rds should be avoided.
- An authentic Romanian melody rarely exceeds an octave in range.

PREMISE ESTETICE

Alăturarea lumii muzicale tradițional-folclorice românești și celei a jazz-ului ar putea părea, la o primă vedere, oarecum nefirească. Din punct de vedere geografic, istoric, muzical și nu numai, cel puțin la nivelul aparențelor, cele două culturi nu au prea multe în comun. Se pot remarca chiar trăsături cu valențe antitetice, precum: arhaic/modern, rural/urban, empiric/elaborat, accesibil/elitist, autohton/străin, Est/Vest etc.

Cu toate acestea, există și elemente comune. De exemplu, din punct de vedere social-istoric, atât cultura tradițional-folclorică românească, cât și jazz-ul s-au consolidat în cadrul păturilor sărace ale societății, anume țăranii, respectiv sclavii negri, grupuri de oameni care duceau o viață extrem de grea, fiind total desconsiderați de către clasele „superioare", cu cultura lor proprie, rafinată și elitistă. Abia mai târziu, muzicile „exotice" ale țăranilor și sclavilor și-au căpătat locul cultural binemeritat. Vorbind despre începuturile folcloristicii ca știință, Ileana Szenik a formulat opinii care vin în sprijinul celor afirmate de mine mai sus:

> ” Sub influența ideilor iluministe din secolul al XVII-lea, s-a format curentul care a îndreptat atenția gânditorilor progresiști ai vremii spre cultura spirituală a păturilor de jos. În scurt timp, curentul s-a răspândit în întreaga Europă și a început o amplă mișcare pentru colecționarea și salvarea tradițiilor populare. Ideea lui J.G. Herder (…), conform căreia nivelul scăzut al civilizației la un popor nu exclude crearea de literatură valoroasă și că literatura populară este oglinda constituției psihice a poporului, a avut un ecou răsunător și efect determinant asupra desfășurării mișcării. ”
>
> Ileana Szenik, *Folclor muzical*, [**78**], p. 14.

În America secolului al XIX-lea, intelectualii trăiau marea dezamăgire a inexistenței unei adevărate culturi proprii, dezamăgire exprimată în repetate rânduri și varii forme. În articolul *Jazz and American Culture* [**42**], Lawrence W. Levine a citat câteva dintre aceste opinii precum cea a lui Sydney Smith, formulată în *Edinburgh Review*, din 1820: „În cele patru colțuri ale lumii, cine citește o carte americană? Sau merge la o piesă de teatru americană? Sau privește o pictură sau o statuie americană?". De asemenea, este citat Henry James, care, la 1879, observa: „nu catedrale, nici mănăstiri, nici micile biserici normande; nu mari universități, nici școli publice – nici un Oxford, Eton sau Harrow; nu literatură, nici nuvele, nici muzee, nici picturi […]". Levine a sintetizat întreg contextul muzical-istoric american, spunând că:

” The Eurocentric hierarchy of cultures established at the turn of the century denigrated the new American music known as jazz. In contrast to harmonious, complex, exclusive Culture, jazz was denounced as discordant, uncivilized, overly accessible, and subversive to reason and order.	Ierarhia culturală eurocentrică formată la trecerea dintre veacuri denigra noua muzică americană numită jazz. Spre deosebire de Cultura [muzicală vest-europeană] armonioasă, complexă și elitistă, jazzul a fost denunțat ca fiind discordant, necivilizat, prea accesibil și

> Although there was no significant reversal of these attitudes until after World War II, jazz musicians, convinced that their art was an integral vibrant part of American culture, helped to revolutionize our notions of culture by transcending the adjectival cultural categories and insisting that there were no boundary lines to art.
>
> subversiv rațiunii și ordinii. Deși nu a existat o reconsiderare a acestei atitudini până după al Doilea Război Mondial, muzicienii de jazz, fiind convinși că arta lor a constituit o parte integrantă a culturii americane, au revoluționat noțiunea de cultură prin transcenderea categoriilor culturale și insistând că nu există linii de demarcație în artă. ”
>
> Lawrence W. Levine, *Jazz and American Culture*, [**42**], p. 6.

Tot în direcția asemănărilor, de data aceasta la nivel tehnic, se remarcă improvizația și variabilitatea instrumentală ca trăsături caracteristice ambelor culturi muzicale. Specificitatea acestora devine și mai pregnantă în contextul unei comparații cu muzica cultă. Concepția unicității actului creator, adică faptul că fiecare interpretare a unei piese este un eveniment unic și irepetabil, are o largă răspândire, dar, la o privire mai atentă, aceasta este mai curând proprie folclorului și jazz-ului, conturând astfel o relație de opoziție între strict și liber. De exemplu, în lumea muzicii culte, interpreții sunt educați în spiritul respectării în cel mai mic detaliu a indicațiilor compozitorului, orice abatere fiind sancționată, pe când un jazz-man sau un lăutar adaugă ornamente, modifică linii melodice, improvizează etc., la libera alegere. Partitura pentru un interpret „clasic" reprezintă un dat necesar și obligatoriu, pe când pentru ceilalți este facultativă sau chiar lipsește cu desăvârșire. Deși fenomenul transcrierilor și adaptărilor există și în cadrul muzicii culte, consider că este mai degrabă un fenomen acceptat decât apreciat, direcția estetică principală fiind una istorică, de „întoarcere la original", și mai puțin experimentul și noutatea.

Un alt plan al asemănărilor este cel al interferenței, care, datorită fenomenului globalizării, a căpătat, în zilele noastre, un mare avânt. Fiindcă interferența reprezintă unul dintre elementele esențiale ale acestei lucrări, în cadrul subcapitolelor următoare, voi trata mai detaliat diferite forme de manifestare a acesteia.

ANALIZA TEXTULUI LITERAR

În căutarea autenticității

Punctul de pornire în rescrierea acestei lucrări, după prima variantă mai simplă, concepută cu ocazia cursului domnului Darius Brubeck (vezi ex. 65), a fost unul de ordin stilistic. După cum se poate observa, acea primă variantă este constituită, de fapt, dintr-un prim strat *ostinato*, deasupra căruia se adaugă un altul, improvizatoric, canalizat, printr-o serie de constrângeri componistice, în două direcții stilistice distincte: improvizația în stil jazzistic și improvizația tradițional-folclorică autohtonă, cu precădere cea în stil doinit. Reflectând mai departe asupra improvizației doinite, în cadrul creației populare, aceasta apare ca manifestare muzicală a unor stări de melancolie și tristețe, frecvent alăturată firului narativ. Producții sincretice muzical-literare de acest fel există în cadrul mai

multor genuri folclorice. În contextul literar-tematic al lucrării *The Funky Goat*, cel mai relevant gen este balada cu tematică păstorească, prin tipul „Când ciobanul și-a pierdut caprele” și, implicit, varianta înrudită, mult mai comună „când ciobanul și-a pierdut oile”. Iată cum personajul Capriței poate stabili o punte de legătură între cele două genuri, foarte diferite altminteri: ritualul Caprei și baladele păstorești. În aceeași manieră, se poate stabili o legătură și cu folclorul copiilor, prin așa numitele colinde de pricină, de tipul: „M-o mânat mama la capre”. Aceste „coincidențe”, profilate pe filiera improvizației doinite, au constituit o importantă premisă în favoarea rescrierii lucrării, prin extinderea textului, astfel încât să se poată uni tiparele caracteristice celor trei genuri folclorice într-un singur discurs literar-muzical. Pentru claritate, expun mai jos cele trei surse majore care au stat la baza alcătuirii textului pentru *The Funky Goat*:

1) „Când ciobanul și-a pierdut oile/caprele” (balada păstorească);
2) „M-o mânat mama la capre” (folclorul copiilor: colinda de pricină);
3) Capra (ritualurile sărbătorilor de iarnă: jocul cu măști).

Din punctul de vedere al acțiunii exprimate, avem în față trei tipare diferite, care, în subcapitolele următoare, vor fi explicitate rând pe rând, pentru a face transparentă, mai apoi, geneza textului final.

Un alt factor, favorabil și el extinderii textului, a fost știma vocii soliste, care doar prin extindere căpăta acel plus de consistență necesar noului context, mult mai amplu, al unei lucrări vocal-simfonice. Luând în considerare aceste oportunități de lărgire a parametrului literar, am hotărât să depășesc concepția artistică a primelor variante ale lucrării, și anume a unui text de mică anvergură, în forma unor intervenții cu iz rustic-arhaizant, și să creez o întreagă poveste, un larg cadru epic care să fie urmărit pe întreg parcursul desfășurării muzicale.

Odată stabilită necesitatea extinderii textului, a urmat procesul concret de realizare, similar celui întreprins pentru realizarea „libretului” lucrării *Noi umblăm să colindăm…*, despre care am vorbit deja. Totuși, spre deosebire de *Noi umblăm să colindăm…*, unde textele cercetate s-au înscris în totalitate în categoria *Miorița*, în cadrul lucrării *The Funky Goat*, vorbim despre mai multe genuri folclorice, cu asemănări și mai ales deosebiri la diferite niveluri: funcție, rol, tematică, desfășurare epică etc. Chiar și în acest context eterogen, textul rezultat în urma procesului de contopire trebuia să fie unitar și să atingă un grad înalt de verosimilitate, iar, la prima vedere, acest deziderat, pare, greu de atins. La o privire mai atentă însă, se poate constata că creația tradițională abundă în interferențe, aspect care, după părerea multor specialiști, este omniprezent, ba chiar caracteristic, un veritabil factor determinant al bogăției și diversității folclorului autohton. Consider că acest fapt justifică pretenția de verosimilitate cu privire la procesul de contopire amintit și la textul rezultat, iar în cele ce urmează, voi aduce argumente în sprijinul acestei convingeri.

Despre interferențe în creația tradițională

Problema interferențelor, luată în ansamblu, este una complexă, iar aici o putem doar schematiza. Totuși, anumite aspecte au o relevanță deosebită în contextul „libretului” lucrării *The Funky Goat*. Numeroși autori au constatat, prin activitatea lor de cercetare și sistematizare a materialului folcloric, dificultatea și subiectivitatea acestui demers. Există voci care consideră că o

clasificare unitară, general valabilă și univocă, aplicată folclorului nu este realizabilă încă, datorită frecventelor cazuri de interferență, care, implicit, dau naștere unor situații limitrofe, discutabile, incerte etc. Virgil Medan reprezintă o voce autorizată în această direcție, remarcând următoarele:

> ” Așa cum am mai spus, o clasificare a unor asemenea piese de folclor a căror plăsmuire nu viza inițial o anumită eșalonare tematică, așa cum florile nu cresc spre a fi clasificate, cântecele acestea se pretează unor interpretări multiple, dar o clasificare definitivă va trebui să aibă în vedere numeroase aspecte ale evoluției acestor cântece, aspecte care astăzi ne sunt încă prea puțin cunoscute, dar ale căror rosturi așteaptă elucidarea. ”
>
> Virgil Medan, *Cântece epice*, [**49**], p. 40.

În culegerea *Folclor muzical din ținutul Neamțului* [**37**], remarcăm o altă voce relevantă în acest sens, în persoana domnului Ioan Haplea, care susține:

> ” Rolul sistematizării este acela de a stăpâni materialul, de a-l privi printr-un raster ordonator. De aceea, ea ține mai mult de punctul de vedere propriu al clasificatorului, decât de cel interior al materialului; eșalonarea criteriilor în clasificare și ponderea lor în parcurs diferă de la cercetător la cercetător și, potrivit părerii lui Bartók, fiecare material este demn de propria sa clasificare. ”
>
> Doina Haplea, Ioan Haplea, Ion H. Ciubotaru, *Folclor muzical din ținutul Neamțului*, [**37**], p. 8.

Traian Mârza încearcă să ofere o viziune de ansamblu asupra întregii creații populare, dintr-o perspectivă a interferențelor, pe care le consideră omniprezente și caracteristice, subliniind, de asemenea, și rolul esențial al acestora în geneza folclorului:

> ” […] folclorul oferă numeroase situații care ridică o problematică, uneori complicată, a metodologiei genuistice. Pentru că, cu toate trăsăturile pe care le posedă fiecare dintre genuri, între ele nu mai există granițe, ci se întrepătrund frecvent în privința uneia sau alteia din componentele ce le definesc. […] Alteori, întrepătrunderile vizează componentul structural – melodic mai ales – ceea ce indică folosirea de către mai multe genuri, dintr-o zonă folclorică, a unei melodii comune […] sau indică o străveche tulpină comună a lor […]. În alte cazuri, întrepătrunderile sunt rezultatul procesului complex de dezvoltare și de transformare a genurilor înseși, ca și a întregului folclor. Căci, trăind într-o îndelungată contemporaneitate, elemente tematice și structurale au migrat deseori dintr-un gen în altul, alăturându-se și contaminându-se între ele sau/și supraviețuind în alt gen, atunci când cel de la care au plecat a fost depășit. […] Aspectele înfățișate mai sus [interferențele dintre genuri] relevă în plus și <u>caracterul relativ</u>, elastic, al noțiunii de gen muzical. Căci libertatea cu care elementele câte unui gen se interferează, în practica vie, cu elementele altui gen sau se substituie reciproc implică o suplețe în însăși considerarea

genului folcloric muzical, accentul căzând – de la caz la caz – când pe unul, când pe altul din componentele sale definitorii.

”

***, *Curs de folclor muzical*, [**1**], p. 11-13.

În asentimentul părerilor deja expuse mai sus, se înscrie și Monica Brătulescu:

”

1 Aplicată folclorului, noțiunea de gen poate isca uneori confuzii; dacă, la anumite categorii de texte, modelul compozițional, predilecția pentru o sferă tematică și motivică sau prezența unor procedee de stil specializate indică genul, la alte categorii, aceleași criterii distinctive se dovedesc neconcludente. […] Criteriul decisiv pentru determinarea genului îl au funcția, semnificația unei categorii de texte în cadrul socio-cultural folcloric; sub alte raporturi, granițele dintre genurile populare rămân adeseori incerte. Interferențele genurilor populare – mai ales cele tematice și motivice – sunt atât de numeroase încât, pentru a le semnala, clasificările uzează de o complicată rețea de trimiteri încrucișate. […] Aceste frecvente similitudini constituie un factor derutant în efortul de delimitare a genurilor populare. Desigur, analogiile dintre genuri nu pot fi considerate nediferențiat; ele se situează la nivele diferite și ating proporții variabile – reduse și periferice sau ample și esențiale.

2 De altfel, considerăm ca improprie aplicarea la folclor a conceptului de contaminare, concept care în tradiția literară presupune amalgamarea unor forme finite – fixate prin scris. Folclorul viu operează cu unități mobile; contopirea unor elemente, împrumutul nu constituie un procedeu de compoziție minor sau ilicit, ci un proces fundamental, definitoriu. Desigur, capacitatea poeziei populare de a se prolifera prin variante se realizează în grade și la nivele diferite: prin asamblarea unor unități mari – serii de motive dotate cu o coeziune interioară – prin asociația dintre acestea cu unități mai mici, ca și prin orientarea caleidoscopică a motivelor. Chiar și seriile de motive, agregate relativ stabile, în timp, sau prin trecerea de la un gen la altul, se pot descompune în unități mai mici care la rândul lor pot intra în noi combinații.

”

Monica Brătulescu, *Colinda românească*, [**21**], p. 43-44, 74.

Deasemenea, Ileana Szenik remarcă aceleași probleme în demarcarea și clasificarea creației populare, din pricina interferențelor, care macină permanent granițele dintre genuri:

”

Clasificarea obiceiurilor este foarte dificilă, din cauza complexității conținutului și din cauza multiplelor ramificații și întrepătrunderi. Originea celor mai multe obiceiuri se pierde în vremuri îndepărtate, dar, pe parcursul timpului, ele au suferit nenumărate transformări.

”

Ileana Szenik, *Folclor muzical*, [**77**], p. 109.

Consider că toate aceste opinii reprezintă argumente solide în legitimarea demersului meu de creare a unui text nou, propriu, realizat prin combinarea structurilor motivice preluate din trei categorii folclorice diferite, care focalizează Capra drept personaj central.

Exemple de interferență ca model în constituirea unui text nou

Cercetătorii folclorului au remarcat, în cadrul creației populare, numeroase cazuri interesante de interferență între genuri, care au constituit pentru mine o sursă foarte importantă de modele în încercarea de a mă apropia de stilul țărănesc. Traian Mârza, Ileana Szenik și Monica Brătulescu au adus, rând pe rând, exemple valoroase în această direcție:

> ” Între doina de jale, cântecele de înstrăinare și bocete există, astfel, întrepătrunderi tematice și funcționale ce se explică prin firești înrudiri. ”
>
> ***, *Curs de folclor muzical*, [**1**], p. 11.

> ” În cazul colindei de pildă, care, pe lângă elementele tematice și structurale proprii, prezintă numeroase altele, prin care se înrudește strâns cu cântecul de nuntă, de clacă, cu balada și altele, precum și numeroase elemente refugiate din genuri dispărute, componentul cel mai important care o diferențiază de genurile cu care se interferează strâns este cel funcțional (cel care sugerează și ocazia de cântat). În cazul cântecelor de copii în schimb, cu tematică și sursă atât de diversă, cel care-l diferențiază mai mult de alte genuri este componentul structural, foarte unitar și decisiv chiar pentru întregul folclor al copiilor. Este remarcabilă, de asemeni, valoarea aproape exclusivă a elementului structural pentru delimitarea între ele a doinei și a cântecului «propriu-zis», a cântecului «propriu-zis» și a cântecului vocal de dans, între care deosebirile tematice sunt ca inexistente. ”
>
> ***, *Curs de folclor muzical*, [**1**], p. 13.

> ” În zonele unde colindatul se îmbină cu dansul călușarilor, jocul acestora se execută după cântarea colindelor. ”
>
> Monica Brătulescu, *Colinda românească*, [**21**], p. 24.

> ” Deși bine structurată și cu un modelaj evident, colinda prezintă numeroase corespondențe cu alte genuri și specii: cu balada, cu legenda creștina, cu lirica, cu descântecul, cu ceremonialul funebru și nupțial, cu repertoriul ceremonial de şezătoare. […] Deosebit de semnificative sunt asemănările dintre colindă, textele ceremoniale funebre și descântec. ”
>
> Monica Brătulescu, *Colinda românească*, [**21**], p. 44.

„Din analiza repertoriului ceremonial de șezătoare rezultă că și în tradiția populară românească s-au practicat rituri ale pubertății feminine. Înrudirea între acest repertoriu și repertoriul colindelor «de fată» se datorează tocmai faptului că un anumit strat al celor două specii ceremoniale dezvoltă motive provenind din aceeași sursă rituală."

Monica Brătulescu, *Colinda românească*, [**21**], p. 49.

„Bogatul repertoriu de colinde axate pe tema păstoriei păstrează, desigur, o secretă legătură cu sfera ritului. Nu numai că au moștenit și transmis miturile vânătorești, dar păstorii și-au elaborat un sistem propriu de rituri, prescripții și credințe, care s-au menținut până târziu în tradiția populară românească."

Monica Brătulescu, *Colinda românească*, [**21**], p. 52.

„Tipurile nu pot fi considerate drept entități inatacabile în timp; cele mai multe colinde includ în unul și același exemplar componente arhaice, dar și suprapuneri târzii. Amintim că însăși funcția colindei, de urare adresată unui destinatar cu o îndeletnicire anume, a impus, cel puțin pentru o perioadă, adaptarea textului la evoluția socială și tehnică."

Monica Brătulescu, *Colinda românească*, [**21**], p. 71.

„În colindă, personajele aparțin unor categorii diverse, reflectând în grade variabile interferența cu planul obiceiului și relația cu stratul mitologic sau inserția miraculosului creștin."

Monica Brătulescu, *Colinda românească*, [**21**], p. 78.

„Dintre toate genurile cu caracter epic, balada are legături mai strânse cu basmul, cu legenda și colindul."

Ileana Szenik, *Folclor muzical*, [**78**], p. 157.

Relația dintre genul colindă și genul baladă este una foarte strânsă și prezintă numeroase situații de interferență relevante demersului meu; drept urmare, am hotărât să o studiez mai îndeaproape.

Primele similitudini se găsesc la nivelul textual. Atât colindele, cât și baladele au un caracter eminamente narativ și abordează, deseori, aceleași teme:

> Colindul se aseamănă cu balada pe baza caracterului fundamental narativ. Tocmai datorită acestui fapt, este posibil ca o serie de teme epice și motive să pătrundă din colind în baladă și invers (exemple elocvente sunt: *Miorița* și *Meșterul Manole* care circulă atât în versiuni de colind, cât și de baladă).

Ileana Szenik, *Folclor muzical*, [**78**], p. 157.

> Coincidențele tematice dintre colindă și baladă sunt destul de numeroase. Iată câteva din temele care circulă paralel sub formă de baladă și colindă: *Manole*, *Miorița*, *Dăliman și soru-sa*, *Șarpele*, *Trei lebede*, *Ilincuța Șandrului*, *Milea*, *Nevasta vândută*, *Nevasta fugită*, *Uncheșeii*, *Brumărel* etc. similitudinile tematice dintre cele două genuri au creat uneori impresii înșelătoare; […]

Monica Brătulescu, *Colinda românească*, [**21**], p. 44.

Elementele care diferențiază cele două genuri se referă în principal la funcția pe care acestea o îndeplinesc:

> Diferența esențială dintre colind și baladă se relevă în funcția lor pe care o îndeplinesc în tradiție. Colindul este un gen ocazional, un cântec de grup cu funcție ritual-ceremonială, cu caracter de urare și felicitare; motivul epic este numai un pretext pentru zugrăvirea metaforică a calităților sau a situației celui colindat. Balada, în schimb, este «cântecul epic curent, de toate zilele», cântecul narativ propriu-zis, neocazional, în interpretare individuală.

Ileana Szenik, *Folclor muzical*, [**78**], p. 158.

La nivel muzical, indiferent că vorbim despre colindă sau despre baladă, textele uzitate nu sunt legate strict de o anume melodie, și, de asemenea, nici melodiile nu sunt legate de un anumit text. Acestea circulă liber, formând un context propice manifestării interferenței:

> La modul general privind – adică indiferent de zona de circulație, de împrejurările execuției sau de categoria melodică – tipurile melodice care vehiculează textele de baladă nu sunt legate de un anumit text, după cum nu sunt texte, care ar avea o singură melodie (situație care, de altfel, caracterizează toate genurile). Legătura dintre o anumită melodie și un anumit text se întâlnește doar pe plan local sau zonal, eventual poate apărea în cazul izolat al unor producții perimate din circulația tradițională sau – în caz contrar – al unor producții ce nu au intrat încă în circulația generală.

Ileana Szenik, *Folclor muzical*, [**78**], p. 167.

Iată un tabel comparativ care sintetizează asemănările și deosebirile dintre cele două genuri:

Tab. 19: Asemănări și diferențe între baladă și colindă

Balada	Relație	Colinda
Gen neocazional	≠	Gen ocazional
Gen sincretic (muzică, poezie, gesturi)	=	Gen sincretic (muzică, poezie, gesturi, dans)
Gen narativ	=	Gen narativ
Formă liberă și mai rar strofică	≠	Formă strofică
Teme comune cu colinda	=	Teme comune cu balada
Interpretare vocală individuală cu acompaniament instrumental (sau, rar, fără)	≠	Interpretare în grup (rar, cu acompaniament instrumental)

Despre sursele de inspirație

Când ciobanul și-a pierdut oile/caprele

Din punct de vedere genuistic, acest tip de creație populară se înscrie cel mai frecvent în categoria baladelor, deși, după cum am subliniat anterior, aceeași tematică se poate întâlni și în rândul colindelor[145] și chiar în folclorul copiilor. „Când ciobanul și-a pierdut oile/caprele" este un gen literar-muzical versificat, frecvent de mari dimensiuni, cu un fir epic mai complex în raport cu alte creații folclorice, iar tocmai din acest motiv a avut cea mai semnificativă contribuție în cadrul textului pe care îl propun. Despre acest tip, Nijloveanu spune:

> *Cântecul ciobanului care și-a pierdut oile*, ca și *Cântecul dragostei* se diferențiază total de celelalte cântece bătrânești, atât prin conținut și factură, cât și prin modul lor de execuție. Ambele plăsmuiri excelează prin situații de contrast, de la durere la bucurie, ca în *Cântecul ciobanului care și-a pierdut oile*, ori de la bucurie la durere, ca în *Cântecul dragostei*. Și unul, și altul se cântă pe melodii diferite, dialogul fiind mânuit cu un meșteșug deosebit. Iar dacă una din însușirile poporului nostru este umorul, tocmai aci trebuie văzută

[145] În cadrul clasificării colindei pe criterii motivice realizate de către Monica Brătulescu în *Colinda românească* [**21**], găsim la categoria III (colinde profesionale), numărul 39, exact tipul relevant acestui demers artistic: „Când ciobanul și-a pierdut caprele".

semnificația acestor plăsmuiri. Această trăsătură dominantă de înclinație spre voie bună este în concordanță cu firea poporului nostru, așa cum este el în viața lui de toate zilele.
"

Ion Nijloveanu, *Balade populare românești*, [**59**], p. 24.

Din punctul de vedere al acțiunii exprimate, se remarcă o schemă epică proprie acestor balade. Astfel, se poate vorbi despre o scenă introductivă, unde se reliefează cadrul poveștii: ciobanul cu turma sa de oi, într-un spațiu feeric-mioritic etc. Intriga o constituie faptul că ciobanul adoarme „trei zile și trei nopți", timp în care turma sa dispare. Apoi, urmează căutarea oilor, o etapă plină de aventură, în care păgubașul pleacă în lume cu speranța că va găsi mioarele sale. Foarte frecvent, acesta se întâlnește, mai întâi, cu lupul, care recunoaște că el este responsabil de dispariția oilor. Apoi, fie că din nevoia de alinare a supărării, fie că încă mai speră să găsească măcar câteva din oile sale – chiar și în variantele în care întâlnirea cu lupul nu a avut încă loc –, ciobanul se va întâlni cu o serie de alte personaje. În general, aceștia sunt străini (bulgar, sârb, rus, evreu, neamț, turc, țigan, român etc.) ori lăutari, țambalagii, cimpoieri, cobzari etc, iar el îi roagă să-i cânte „ca la țar-al meu". Într-un final, ajungem și la deznodământ, care este, de obicei, unul trist, fiindcă ciobanul nu reușește să-și găsească turma, dar situația e acceptată cu seninătate, nu cu tragism. Există și variante în care, după ce ciobanul se întâlnește cu lupul și află că acesta i-a mâncat oile, îl va omorî, îi va vinde pielea în târg, iar pe banii primiți își va reface turma.

Colecția de balade realizată de către Ion Nijloveanu[146] a constituit o importantă sursă de documentare, fiind și cea din cadrul căreia am extras materialul de lucru, și anume baladele nr. 130-137. Ofer drept exemplu edificator, balada nr. 135, o baladă de dimensiuni mai mici, care, oarecum atipic, nu include segmentul întâlnirilor cu străinii, iar în final lupul este omorât, cu toate urmările pozitive asociate:

"
Foaie verde de mărarî,
Colea-n vale la stejarî,
S-aolește d-un ciobanî
Din fluier și din cavalî.
S-aolea cât s-aolea,
Până bine somnu-l lua
Cu capu pă mușuroi,
Cu ochii sclipiți la oi.
Iar ciobanul ce făcea?
Trei zile, trei nopți dormia,
De-o bură de ploaie da,
Ciobanu se deștepta
Ochii-n târlă-i arunca,
Picior de oaie nu vedea.
Mai la vale se lăsa
Și cu lupu se-ntâlnea
Și din gură că-i zicea:
- Măi, lupule, dumneata,
N-ai văzut oițele?
- Le-am văzut,
Și le-am păscut.
Pe costițe,
Stau cornițe;
Pe pârloage,
Stau plotoage,
Pe la fântâni,
Căpățâni;
Pân livezi,
Stau mațe verzi,
Iar la capu jgheabului,
Căpățâna țapului;
Pe vâlcele,

[146] Ion Nijloveanu, *Balade populare românești*, [**59**].

Stau picere.
Vai de păcatele mele,
Ce m-am mai luptat cu ele!
Ciobanul când auza,
Ce fel de bine-i părea?
El la lup se repeza,
Cu cuțitu că-l tăia,
Dă piele că-l jupuia
Și la târg că se ducea,
Și pielea că o vindea,
Unde-o oaie cumpăra
Și din una făcea două,
Și din două făcea patru,
Și din patru făcea opt,
Iacă turmița la loc.
Iar ciobanu ce făcea?
Doar vătafu că-i lipsa
Și pe ala-l cumpăra
Și în oi că mi-l băga.
Și când el, frate, zbiera,
Oile se risipia,
Drept în lume se oprea,
Rămânea ciobanu-așa. ”

Ion Nijloveanu, *Balade populare românești*, [**59**], nr. 135.

M-o mânat mama la capre

Este un tip de dimensiuni reduse, aproape miniatural, fapt logic având în vedere că face parte frecvent din repertoriul copiilor. Tematic, se remarcă o strânsă legătură cu balada adusă în discuție anterior („Când ciobanul și-a pierdut oile”), din al cărei fir epic tratează condensat următoarele episoade: adormirea ciobanului, pierderea caprei, întâlnirea cu lupul și finalul trist. Diferența esențială e dată de contextul funcțional, „M-o mânat mama la capre” fiind performată drept colindă de pricină.

Materialul de lucru provine din colecția *Muzică vocală tradițională din Sălaj* [**18**], realizată de către Ioan Bocșa și echipa sa, unde se găsesc 28 de variante, și anume numerele: 598, 610, 618-636, 638, 640, 644, 648, 650-652. Iată un exemplu relevant:

” M-o mânat mama la capre,
Merinjoare nu mi-o pusu,
Num-o coajă de mălaiu
Uscată de nouă aiu.
Nu știu, Doamne, ce-am făcutu,
Caprile mi le-am pierdutu
Și c-un lup m-am întâlnitu.
- N-ai văzut caprile mele
Ori îs dusă pă vâlcele?
- Ba, io, zo, că le-am văzutu
Pă grumaz le-am petrecutu. ”

Ioan Bocșa, *Muzică vocală tradițională din Sălaj*, [**18**], nr 631.

Capra

Capra face parte din categoria jocurilor cu măști îndătinate la sărbătorile de iarnă. Ileana Szenik ne oferă o descriere reprezentativă a acestor ritualuri:

> Colindătorii sunt însoțiți, pe alocuri, de figuri îmbrăcate în măști de animale, care joacă după o melodie cântată din fluier sau cimpoi (mai nou vioară, clarinet sau alte instrumente în uz). Animalelor pe care le reprezintă măștile, în timpurile străvechi li se atribuiau puteri magice (capra: fertilitatea câmpului, reînvierea naturii; ursul: vestitorul primăverii; cerbul: simbol al vegetației și primăverii, etc). […] Jocul caprei are răspândirea cea mai generală, având diferite denumiri locale (Transilvania: Țurca; Hunedoara: Cerbul). […] Jocul caprei are o melodie proprie, diferită însă de la regiune la regiune.
>
> ***, *Curs de folclor*, [**1**], p. 215-216.

În variantele în care jocul caprei este însoțit de un text scandat/strigat de un fecior cu rolul de stăpân al acesteia (Vătaf/Moș de capră/Turcaș), care mizează pe provocarea bunei dispoziții a auditoriului, prin improvizații în marginea următorului scenariu: capra e invitată să joace, pentru a impresiona gazdele colindate sau un posibil cumpărător din târg; la un moment dat, capra cade jos (moare) la o comandă a Vătafului/deocheată/lovită în cap de stăpânul nemulțumit de prețul pe care i-l oferă cumpărătorul; în final, capra se ridică (învie) la comanda Vătafului/descântată/tratată cu leacuri de la un doctor și joacă mai cu foc decât înainte, spre bucuria tuturor.

Aici, materialul de lucru a fost ales din culegerea *Folclor muzical din ținutul Neamțului* [**37**], a profesorilor Doina Haplea, Ioan Haplea și Ion H. Ciubotaru. Dintre cele patru variante de Capră (nr. 63-66), reproduc mai jos, cu scop exemplificativ, numărul 63:

> Liță foaie de-avrămeasă,
> Hai, căpriță, intră-n casă,
> Ș-altă foaie rar mărar,
> Fă frumos la gospodar.
> Foiliță de sulfină,
> Fă frumos la gospodină.
> Ța, ța, ța, căprițo, ța,
> Șî cu lapte, ș-a făta,
> Nu ti da, nu ti lăsa,
> Sî nu ne râdî lumea,
> Sî nu ma faci di rușâni
> În așa tabon di lumi.
> Ța, ța, ța, căprițî, ța,
> Ascultî comanda mea,
> Cî, dacî nu-i asculta,
> A ci vai de chelea ta.
> Tot mai sus, căprițî, sus,
> Di la munti te-am adus,
> Cu cercei șî cu hurmuz,
> Cu hurmuz șî cu mărgeli,
> Cum îi placi mândrii meli,
> Flutură cordelili,
> Sî le vadă fetili,
> Scuturî și clopoțăii,
> Sî-i audî toți flăcăii,
> Ța, ța, ța, căprițo, ța
> Ța, ța, ța, vătuio, fa,
> La stânga șî la dreapta
> Șî-nainti tot așa,
> Nu ti da, nu ti muia,
> Cî pun mâna pe nuia,
> Șî nuiaua-i de alun,
> Sî gioci numai cum îț spun,
> Șî nuiaua-i di cireș,
> N-ai sî știi pi un' sî ieș.
> Căprioarî, căprioarî,
> Ia mai fă o rotioarî,
> Fața casei s-o bătem,
> Voia gazdei s-o facem,
> Fața casei am bătut-o,
> Voia gazdei am făcut-o.
> Tot pi loc, pi loc, pi loc,
> C-o intrat moșnegii-n gioc
> Șî căprița n-ari loc,

Tot la rând, la rând, la rând,
C-o luat căprița vânt
Și moșnegii nu-și dau rând.
Tot mai sus, căpriți, sus,
Tot mai sus di cum ți-am spus,
Înc-o roată și ne-am dus,

Tot pi loc și apăsat,
Înc-o roatî ș-am plecat.
La anu și la mulți ani!
”

Doina Haplea, Ioan Haplea, Ion H. Ciubotaru, *Folclor muzical din ținutul Neamțului* [**37**], nr. 65.

Realizarea textului

Procesul de realizare a textului lucrării *The Funky Goat* a fost unul complex, compozit, unde cercetarea și intuitivul s-au îmbinat cu scopul de a da naștere unui produs literar cât mai verosimil și care să se plieze cât mai bine contextului muzical.

Una dintre problemele spinoase ale îmbinării celor trei genuri a fost egalizarea modului de adresare. Dacă, în cadrul baladei *Când ciobanul și-a pierdut oile/caprele*, este folosită preponderent persoana a treia și perspectiva obiectivă a unui narator omniscient (naratorul povestind din afară despre evenimente, despre cioban etc.), colinda de pricină *M-o mânat mama la capre* privilegiază persoana întâi și, implicit, perspectiva naratorului-personaj. Iată un tabel relevant:

Tab. 20: Procesul de uniformizare a textelor folclorice în vederea realizării unuia propriu

	Vers propriu		Vers model	din colecția
1	Foaie verde viorea, Colo jos într-o vâlcea		Foaie verde viorea, Colea-n vale-ntr-o vâlcea	**Nijloveanu** Nr. 132
2	Un vânt cald când îmi bătea, M-alina și m-adurmia		Un vânt cald că mi-ș' bătea, Mi-alina și mi-adurmia,	**Nijloveanu** Nr. 130
3	Trii zile, trii nopți trecea		Trei zile, trei nopți dormia,	**Nijloveanu** Nr. 135
4	Un vânt rece de-o bătutu		Un vânt rece că-mi bătea	**Nijloveanu** Nr. 130
5	Drept în sus m-am ridicatu, Ochii-n jur i-am aruncatu		Drept în sus că se scula, Ochii-n târlă-și arunca,	**Nijloveanu** Nr. 131
6	Și căprița n-am aflatu…	a	Oile că le pierdea […] Nici o oaie nu găsa	**Nijloveanu** Nr. 130
		b	Și-a pierdut oițele!	**Nijloveanu** Nr. 134

	Vers propriu		Vers model	din colecția
7	Ș-un strein[147] am întâlnitu.	a	Pleacă ciobanu mai-nainte și să- ntâlni c-un bulgari. […] ‘Pă ce plecai mai’nainte mă-ntâlnii c-un neamț.	**Nijloveanu** Nr. 130
		b	Mai mergea ce mai mergea, C-un turc, măre, se-ntâlnea: […] C-un ovreu că se-ntâlnea:	**Nijloveanu** Nr. 131
		c	Mai nainte că mergea, Cu neamțu că se-ntâlnea:	**Nijloveanu** Nr. 132
		d	Cu jidanu se-ntâlnea: […] Cu neamțu că se-ntâlnea: […] Cu turcu că se-ntâlnea: […] Cu-n țigan că se-ntâlnea:	**Nijloveanu** Nr. 133
		e	Și c-on rus că se-ntâlnea: […] Și c-on sârb că se-ntâlnea: […] Și… bulgar […] neamț […] țigan […] român […] turc	**Nijloveanu** Nr. 134
8	Da întruna-mi tot cânta, Valea toată răsuna		Și-ncepea și cânta, Valea, neică, răsuna.	**Nijloveanu** Nr. 131
9	La el [lup] că m-am repezit		El la lup se repeza,	**Nijloveanu** Nr. 135
10	Ciomăgelul l-am luat Ș-una lupului i-am dat La pământ că mi-o picat Pielea de pă el am luat		Ciobanul să necăjea, Ciomăgelul mi-l sălta Și-una lupului că-i da Și la pământ că mi-l trântea, Și de piele-l jupuia,	**Nijloveanu** Nr. 136
11	D’apăi nu știu ce-am făcutu Căprița de mi-am pierdutu		Nu știu, Doamne, ce-am făcutu Caprile mi le-am pierdutu	**Bocșa** Nr. 631

[147] Deși în versurile model nu se întâlnește propriu-zis cuvântul „strein”, ideea de străin (bulgar, neamț, evreu etc.) este prezentă frecvent în creațiile folclorice românești, exemplul cel mai îndemână fiind *Miorița* analizată într-unul din capitolele anterioare ale prezentei lucrări.

	Vers propriu		Vers model	din colecția
12	Da mai sus p-un delușor O văzut ș-un lupușor	**a**	Mă luai p-on delușoru Mă-ntâlnii c-on lupușoru	**Bocșa** Nr. 625
		b	Mă dusei pe deal în jos Mă-ntâlnii c-un lup flocos	**Bocșa** Nr. 634
		c	Mă dusei pă deal în sus Mă-ntâlnii c-on pui de urs	**Bocșa** Nr. 627
13	Drept în sus m-am ridicatu		Și mă sculai drept în sus	**Bocșa** Nr. 636
14	Și-i cu lapte, și-a fâta Și-i c-un ied alăturea		Șî cu lapti ș-a fâta Șî c-on ied alături.	**Haplea** Nr. 64
15	Lupu capra-mi ajungea Ș-apoi tătă mi-o mânca		Uiti lupu-n urma ta, […] Șî mă tem că te-a mânca,	**Haplea** Nr. 66
16	Ța ța ța, căpriță ța, Ascultă comanda mea,		Ța, ța, ța, căpriţî ța, Ascultî comanda mea,	**Haplea** Nr. 63
17	La stânga și la dreapta		La stânga și la dreapta	**Haplea** Nr. 63, 65, 66
18	Înc-o roată ș-om pleca La anu' și la mulți ani		Înc-o roată ș-am plecat. La anu și la mulți ani!	**Haplea** Nr. 63

De asemenea, trebuia unificată desfășurarea acțiunii. Varianta la care am ajuns combină cele trei surse astfel: secțiunea introductivă a baladei (prezentarea cadrului feeric-mioritic, adormirea ciobanului și pierderea oilor[148]) este cumulată cu prezentarea specifică ritualului caprei; urmează întâlnirea cu străinul, care îl îndrumă pe cioban către căprița sa, apoi găsirea lupului și a căpriței, vii și nevătămate, pentru ca, în cele din urmă, prădătorul să fie ucis, precum în unele variante de baladă.

În final, voi oferi un tabel care să contribuie la înțelegerea demersului pe care l-am făcut în scopul creării unui text de tip colaj, cu modificări ale textelor originale, culese din creațiile literar-muzicale, atât de complexe și diverse:

[148] Înlocuite, în textul propriu, cu o căpriță.

Tab. 21: Realizarea textului lucrării *The Funky Goat*

Formă	„Când ciobanul și-a pierdut oile/caprele”	„M-o mânat mama la capre”	Capra
Introducere lentă (Doinit)	Foaie verde viorea Colo jos, într-o vâlcea,		
			Frumos șade căprița Și-i cu lapte, și-a făta Și-i c-on ied alăturea, Tare mândra-i capra mea!
		D'apăi nu știu ce-am făcutu, Căprița de mi-am pierdutu!	
	Foaie verde floricea, Un vânt cald când îmi bătea, M-alina și m-adurmea, Trii zile, trii nopţi trecea. Un vânt rece de-o bătutu, De durmit n-am mai pututu, Drept în sus m-am ridicatu, Ochii-n jur i-am aruncatu Și căprița n-am aflatu...		
Secțiune Expozitivă A		**(Interludiu orchestral)**	
	Da nu-i vreme de durmitu După capră c-am pornitu Peste munți că m-am suitu Ș-un strein am întâlnitu. Io am vrut a-l întreba Da într-una-mi tăt cânta Valea toată răsuna:		
		(Scat)	
	Într-o vreme să oprę Și apoi că îmi graię C-o văzut căprița mę.		
		Da mai sus, p-un delușor, O văzut ș-un lupușor	
	Și prive la ię cu dor…		
		(Interludiu orchestral)	
	Vreme nu-i de povestit, Că strinul s-o și pornit, Cu pas mare și grăbit, Unde capra mi-o zărit. Și, de pasul nu iuțea,		
		Lupul capra-mi ajungea Ș-apoi tătă mi-o mânca.	
Secțiune B (jazz pur)		**(Scat)**	
Secțiune C (folclor pur)			**(Strigători)** La o parte, faceți loc, Să vină capra la joc! Hai, căpriță, intră-n casă, Hai și joacă-n jur la masă!

Formă	„Când ciobanul și-a pierdut oile/caprele”	„M-o mânat mama la capre”	Capra
			Foaie verde rar mărar, Fă frumos la gospodar! Foiliță de sulfină, Fă frumos la gospodină! Flutură cordelele Să le vadă fetele! Scutură și clopoțeii Să-i audă toți flăcăii! Ța, ța, ța, căpriță, ța! Nu te da nu te lăsa, La stânga și la dreapta Și-nainte tot așa. Tot mai sus, căpriță, sus Înc-o roată și ne-am dus, Tot pe loc și apăsat, Înc-o roată ș-am plecat!
Repriză dinamizată A	Foaie verde viorea, Colo-n jos, într-o vâlcea,	Iute sare căprița Cu lupșoru după ea.	
		(Interludiu orchestral)	
	Când pă lup l-am auzit, La el că m-am repezit, Ciomăgelul l-am luat Ș-una lupului i-am dat, La pământ că mi-o picat, Pielea de pă el am luat Și la strin io că i-am dat, Galbeni mulți am căpătat		Ța, ța, ța! Ța, ța, ța!
Coda			Ța, ța, ța, căprița, ța! Ascultă comanda mea: La stânga și la dreapta Înc-o roată ș-om pleca! La anu’ și la mulți ani!

ANALIZA MUZICALĂ

Elemente constructiv-generatoare[149]

Linia basului

Odată ce concepția generală a lucrării a fost stabilită – adică improvizații libere în stil folcloric și jazzistic alături de un *ostinato* –, a urmat realizarea propriu-zisă. Având în vedere faptul că, în majoritatea cazurilor, intervențiile improvizatorice se desfășoară în registrul superior celorlalte elemente ale discursului muzical, în căutarea unei materializări melodice a *ostinato*-ului, mi-am îndreptat atenția către spectrul grav, și anume basul.

O linie de bas eminamente repetitivă, omniprezentă și cu o puternică individualitate, reprezintă mai degrabă trăsătura caracteristică funk-ului decât jazzului clasic. Totuși, dacă cercetăm cu atenție începuturile acestor genuri, se poate observa o solidă legătură care continuă și în prezent. În acest sens, îl amintesc pe James Brown, considerat părintele funk-ului, care deseori și-a clădit piesele pe scheletul *twelve bar blues*-ului, alături de ansambluri specifice de jazz.

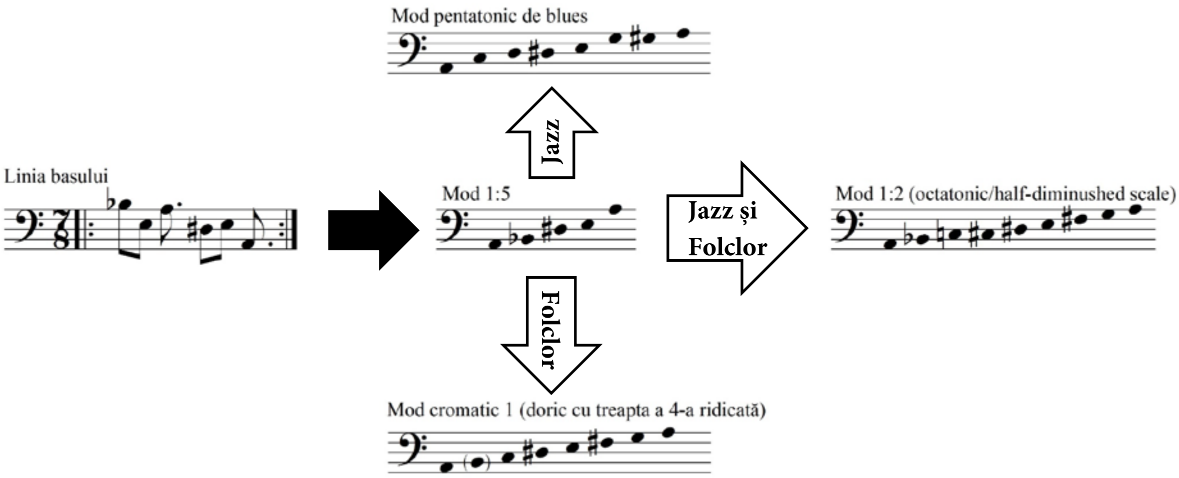


[149] La începutul capitolului despre *The Funky Goat* am vorbit deja despre ideile generatoare ale lucrării. Am vorbit despre alăturarea dintre jazz și folclor ca și concept specific care se manifestă la mai multe niveluri (melodic, ritmic, tonal/modal etc.) Am expus deja și structura ritmică generatoare a piesei (vezi ex. 64 la p. 142), iar acum voi continua cu parametrul tematic/motivic, detaliind acele elemente care au un rol constructiv-generator în cadrul discursului muzical.



Ex. 66: James Brown, *I got you (I fell good)*, extras din colecția: Allan Slutzky, Chuck Silverman, *The Funkmasters: The Great James Brown Rhythm Section 1960-1973*, [**74**], pag. 32.

Datorită omniprezenței sale, linia de bas pe care o căutam trebuia să aibă caracter „polisemic”, adică să se asocieze bine atât cu melodii de jazz, cât și cu melodii tradițional-folclorice. Pentru a putea rezolva această problemă, m-am îndreptat către oligocordii, care, prin numărul mic de sunete constitutive, ar putea face parte din mai multe alte moduri complexe. Astfel, modul 1:5 caracteristic liniei basului poate fi inclus atât în modul pentatonic de blues specific jazzului, cât și în modul cromatic 1 al folclorului autohton, dar și în modul 1:2, comun mai multor tradiții muzicale.



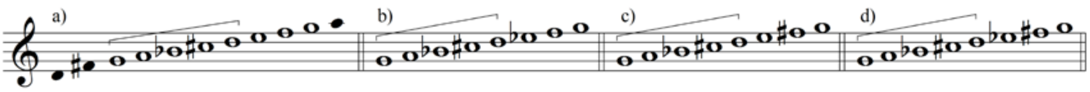
Ex. 67: Plurivalența modal-stilistică a liniei basului

Tema principală

În prima variantă a lucrării, această temă nu a fost inclusă deoarece a devenit necesară doar odată cu amplificarea ansamblului până la orchestra simfonică mare. Astfel, am căutat o temă care să înglobeze caracteristici reprezentative ale ambelor culturi muzicale incluse în lucrarea *The Funky Goat*.

Din sfera folclorului, am încercat să imprim temei un caracter și un profil melodic specific, inspirându-mă din balade, doine și alte astfel de creații populare. De cele mai multe ori, aceste creații se desfășoară în cadrul modului cromatic 1, cu anumite profiluri melodice caracteristice, aspecte pe care am încercat să le impregnez și temei mele. Prevalența acestui mod în tradiția folclorică este

relevată de către cercetătorul Gheorghe Ciobanu, în studiul său intitulat *Modurile cromatice în muzica populară românească*:

> Cromaticul 1. În ordinea pătrunderii în cât mai multe genuri ale creației populare și a răspândirii teritoriale, locul prim îl ocupă cromaticul cu secundă mărită între treptele 3-4. În cadrul acestuia, distingem câteva structuri modale pe care le indicăm prin litere:
>
> 
>
>
> Structura a) este întâlnită cu ambitus numai de cvintă, în bocete și în colinde (în provinciile Banat, Transilvania și Maramureş); iar cu ambitus mai mare – dansurile depășesc adesea octava – o întâlnim în doine, în repertoriul păstoresc, în balade, în cântece de nuntă, în cântece de stea și de vicleim, în cântecul propriu-zis și în dansuri, aproape pe întreg teritoriul țării.

Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, [**24**], pag 75.

Mai departe, pe linia funk-jazzului, am prelucrat motivele folclorice selectate, iar apoi, le-am inclus în modul 1:2[150], un mod utilizat frecvent în muzica de jazz. Rezultatul demersului creativ este următorul:



Ex. 68: Tema principală la o singură voce.

Faptul că această temă are patru măsuri, nu este întâmplător, situația fiind specifică atât folclorului, unde deseori întâlnim construcții de acest fel, cât și în jazz-ului, nemergând mai departe de tipicul *twelve bar blues*, care reprezintă repetarea unui grup de patru măsuri de trei ori.

Deși unisonul apare deseori în cadrul muzicii de jazz, tehnica mixturii este un procedeu mult mai frecvent și mai caracteristic genului. În acest sens, am armonizat tema conform regulilor stilului, unul dintre obstacolele acestui demers fiind faptul că armonizarea depinde de conținutul armonic general al discursului muzical. Din acest punct de vedere, se disting două situații asemănătoare: a) când toate cele patru măsuri sunt armonizate[151] cu Am_6 și b) când avem o pendulare între două măsuri de $A^{7(13)}$ și altele două de Am_6. Următoarele două exemple surprind fiecare dintre cele două situații, subliniind, totodată, și notele străine de conținutul armonic:

[150] Numit, în terminologia de jazz, „octatonic" sau „diminished scale".

[151] Terminologia folosită este cea de jazz.



Ex. 69: Tema principală în mixturi[152], în situația unui conținut armonic general simplu: 4 măs. doar Am_6.



Ex. 70: Tema principală, în mixturi în situația unui conținut armonic complex: 2 măs. $A^{7(13)}$, apoi 2 măs. Am_6.

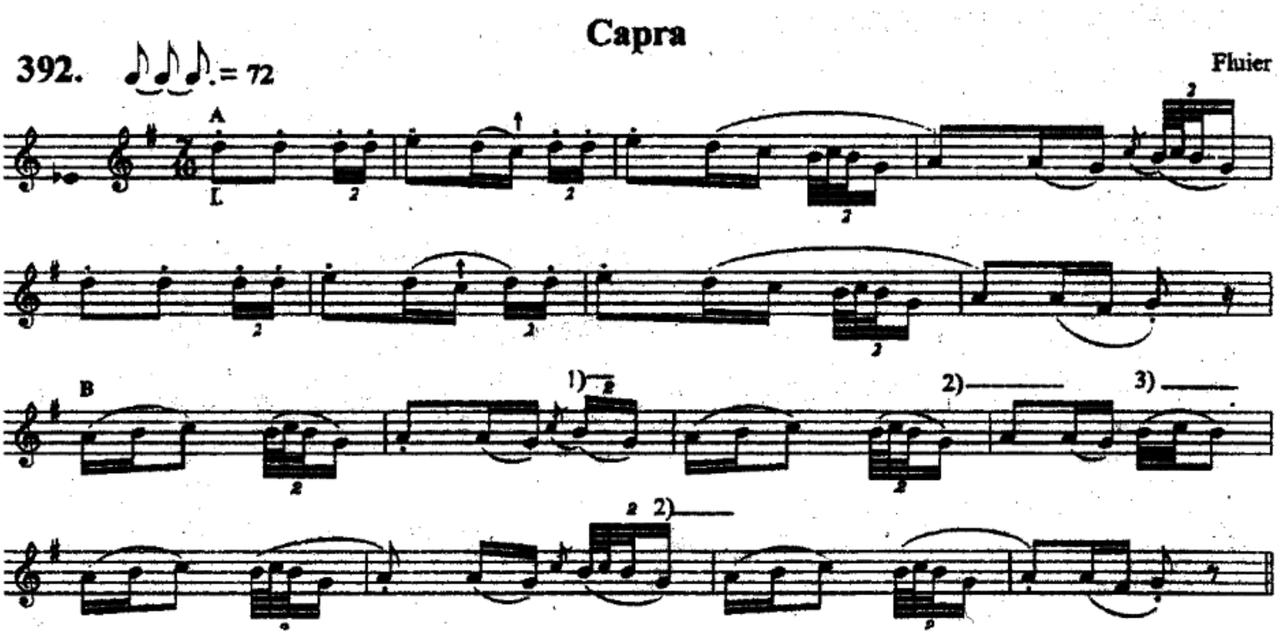
Melodia tradițională a Caprei

Fiindcă personajul dramaturgic central al acestei lucrări este Căprița, este de așteptat ca melodia specifică ritualului Caprei să nu lipsească. Există numeroase variante, în toate zonele țării, dar cea mai răspândită este varianta moldovenească, la care am avut acces atât în mod direct, datorită activității didactice pe care am efectuat-o la Facultatea de Muzică din Piatra Neamț, cât și prin colecția realizată în Neamț de către Doina Haplea, Ioan Haplea și Ion H. Ciubotaru [**37**]. Iată o variantă relevantă din colecția amintită și, comparativ, varianta finală utilizată în *The Funky Goat*:



Ex. 71: Varianta melodică de Capră utilizată în *The Funky Goat*.

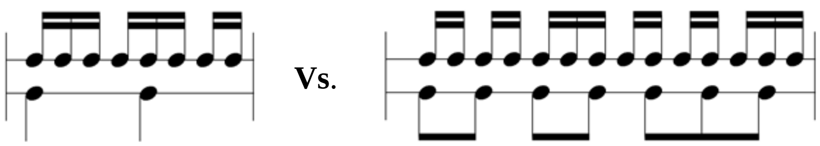
[152] Fiindcă, în anumite situații, există note străine față de conținutul armonic general, pentru claritate, capul acelor note este înlocuit cu un x.



Ex. 72: O variantă melodică de capră din colecția: Doina Haplea, Ioan Haplea, Ion H. Ciubotaru, *Folclor muzical din ținutul Neamțului*, [**37**], p. 113.

Considerații de ordin ritmic

Din punct de vedere metric, *The Funky Goat* se bazează pe o „contradicție", enunțată încă de la începutul capitolului (vezi ex. 64 la p. 142), anume că lucrarea încearcă să îmbine pulsația lentă a funk-ului și cea rapidă a caprei, măsura de $\frac{7}{8}$ cu cea de $\frac{7}{16}$. Deși, strict matematic, cele două se aliniază perfect, spre finalul măsurii, accentele metrice nu se mai aliniază, și cel puțin la prima vedere, ar părea că avem de-a face cu o construcție poliritmică nefirească și dificilă. Cercetând, însă, cu atenție problema poliritmiei, se poate constata că există numeroase cazuri asemănătoare celui descris, cu frecvență ridicată în cadrul tuturor genurilor muzicale (muzică cultă, ușoară, popular-tradițională etc.). Acest fapt constituie un solid argument în favoarea firescului și simplității poliritmiei, din moment ce este atât de uzuală. Cazul cel mai relevant aici este combinația măsurii de $\frac{2}{4}$ cu cea de $\frac{8}{16}$, subîmpărțită 3+3+2, o combinație extrem de răspândită, atât în plan geografic, cât și în plan genuistic:



Ex. 73: O structură poliritmică foarte răspândită vs. cea din *The Funky Goat*.

În mod suplimentar, nealinierea accentelor metrice constatată mai sus poate avea și o altă interpretare care ține de stilemele jazzului. Din punct de vedere ritmic, una dintre trăsăturile caracteristice acestui stil este – în lipsa unor termeni mai potriviți – anticiparea sau sincoparea, adică devansarea unei note sau a unui acord astfel încât să se mute de pe timpul tare pe timpul slab premergător adăugând aproape întotdeauna un accent. În sprijinul celor afirmate ofer două exemple concludente: ex. 66 de la p. 164 și ex. 74 mai departe.



Ex. 74: Prima pagină a unei celebrei piese de jazz: Glenn Miller[153], *In the mood*, **[52]**.

Argumentația de mai sus propune interpretarea structurii poliritmice generatoare a lucrării *The Funky Goat* astfel: vocea de jos reprezintă pulsația de bază în măsura de $\frac{7}{8}$ (2+2+3), iar cele trei accente metrice nealiniate din cadrul vocii superioare nu sunt altceva decât anticipații specifice jazzului. Această interpretare metrică, deși corectă, creează probleme legate de notație. Toate elementele care se bazează pe structura metrică de $\frac{7}{16}$, devin, prin transcriere în $\frac{7}{8}$, mai complicate grafic. Iată un tabel care evidențiază simplitatea vs. complexitatea celor două variante de notație:

Tab. 22: Cele două moduri de interpretare metrică a liniei basului și a temei principale.

Notație	Linia basului	Tema principală
$\frac{7}{16}+\frac{7}{16}$ (2+2+3)+(2+3+3)		
$\frac{7}{8}$ (2+2+3)		

---

[153] Piesa *In the mood* a fost compusă, de fapt, de către Joe Garland și Andy Razaf pe baza unei melodii create de către Wingy Manone, iar Glenn Miller – probabil alături și de alți muzicieni – este aranjorul principal al piesei și numele cel mai frecvent asociat cu acest titlu de mare succes.

Fără îndoială, varianta de notație pe care am abordat-o în cadrul lucrării ($\frac{7}{8}$) este cea mai riscantă din punct de vedere interpretativ, dar consider că reprezintă cel mai fidel construcția ritmică reală a piesei.

Aspecte de orchestrație

Așa cum în *concerti grossi* ale Barocului există două grupuri orchestrale într-un permanent dialog, precum două personaje aproape teatrale (*soli* și *ripieni*), așa și lucrarea *The Funky Goat* este construită pe baza dialogului a patru personaje (trei „solistice” și unul colectiv):

1) Vocea solistă: întruchipează naratorul și are un caracter liber, improvizatoric;
2) Ansamblul cameral de jazz (*rhythm section*): are, deseori, o prezență „solistică”, cu o componență instrumentală variabilă (unul sau mai multe instrumente solo, claviatură, bas de jazz, percuție, uneori fiind inclusă și vocea solistă);
3) Ansamblul cameral de folclor: cu valențe „solistice” și cu o componență instrumentală variabilă (am notat în partitură doar linia melodică principală, structura acompaniamentului armonic și câteva strigături pe care interpreții le pot distribui liber).
4) Orchestra: îndeplinește rolul de „ansamblu”, cel mai adesea în accepțiunea stilistică de *big band*.

Formă și stil

Precum era de așteptat, în această lucrare, forma și stilul sunt strâns legate. Fiecare dintre secțiuni are particularități stilistice proprii, după cum urmează:

Tab. 23: Structura formal-stilistică a lucrării *The Funky Goat*

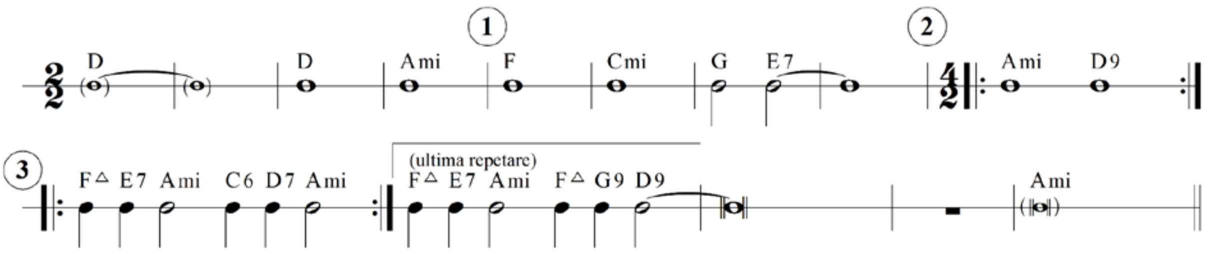
Secțiune	Stil
Introducere lentă	predominant folclor cu elemente de jazz
A	predominant jazz cu elemente de folclor
B	jazz „pur”
C	folclor „pur”
A_v și Codă	sinteză jazz – folclor

Introducere lentă

Din punct de vedere stilistic, această primă secțiune este liric-folclorică, iar pentru o viziune mai amplă, orchestrală, am cercetat numeroase balade și doine, interpretate de către ansambluri folclorice mari. O trăsătură caracteristică se relevă la nivelul înlănțuirilor armonice prin relațiile de tip plagal. De asemenea, am utilizat moduri specifice, precum acusticul 1, cromaticul 1 sau doricul.

Structura interioară a secțiunii este, la rândul ei, determinată de aspectul stilistic, astfel, se relevă un prim segment eminamente folcloric, abordând relații armonice și moduri caracteristice,

apoi, la reperul 2, jazz-ul își face simțită prezența, pentru ca, la final, să revină folclorul, printr-o cadență solistică. Iată planul armonic al desfășurării muzicale:



Ex. 75: Planul armonic al secțiunii introductive.

Secțiunea expozitivă A

Din acest moment, atmosfera lirică dispare, iar pulsația energică de 7/8 preia controlul. Discursul muzical se îndreaptă, acum, către sfera de influență a jazzului. Structurarea interioară a secțiunii este determinată de o gândire de tip cvadrat, specifică stilului, ce presupune segmentarea în unități de câte patru măsuri sau multipli de patru măsuri.

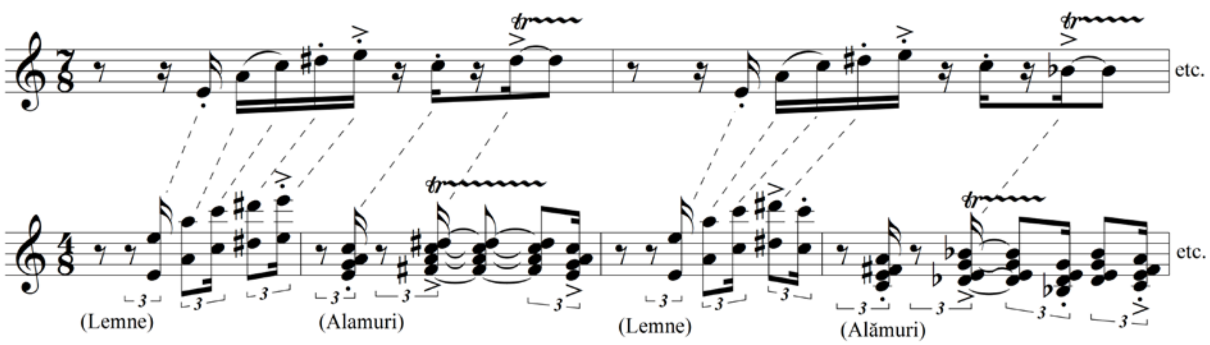
Simplificând ușor evenimentele muzicale ale secțiunii, se remarcă un contrapunct dublu între linia melodică a basului și tema principală (vezi bara punctată cu săgețile aferente) și o pendulare a densității orchestrale, care duc la subîmpărțirea secțiunii în șase segmente, precum se relevă în tabelul următor:

Tab. 24: Schema simplificată a structurii secțiunii expozitive A

Nr. de măs.	8	8	∞	8	12	∞
Centru tonal	La	La	La	La	Do	Do
„Personaje”	Tutti	Tutti	Ans. de jazz (+cordari)	Tutti	Tutti	Ans. de jazz
Elemente tematice în registrul înalt	Acorduri introductive	**Tema**	Improv.	**Tema**	Linia basului	Linia basului
Elemente tematice în registrul grav	Linia basului	Linia basului	Linia basului	Linia basului	**Tema**	Improv.

Secțiunea B (jazz „pur”)

Această secțiune se distinge prin „puritate” stilistică, menținându-se în sfera jazzului, dar revenind la metrica binară tipică *swing*-ului. O problemă aparte în cadrul acestei secțiuni a fost adaptarea temei principale la noul context ritmic binar. Următoarea exemplificare fragmentară urmărește să detalieze acest proces de adaptare:



Ex. 76: Adaptarea temei principale la secțiunea de jazz „pur"

Structurarea formală interioară a acestei secțiuni este determinată de schema *twelve bar blues*-ului. Primele trei segmente se înscriu în tipologia deja clasică a genului, dar cel din din urmă prezintă o adiție surprinzătoare, cu rolul de a sparge monotonia înlănțuirilor deja așteptate:

I | IV | I | I ‖ IV | IV | I | VI ‖ II | V | III | VI ‖ II | V | I

Fig. 14: Modificarea adusă *twelve bar blues*-ului în secțiunea de jazz „pur"

Din punct de vedere tonal, doar acest ultim segment modulează, anume către Si♭, celelalte rămânând în sfera lui La. Iată o schemă a întregii secțiuni:

Tab. 25: Schema secțiunii de jazz „pur"

Număr de măsuri	12	12	12	14
Centru tonal	La	La	La	Si♭
Instrumentație	bas și pian	+ suflători	+ voce și cordari - lemne	Tutti

Secțiunea C (folclor „pur")

De data aceasta, ne reîntoarcem în sfera folclorului, prin integrarea dansului Caprei. Această secțiune respectă întru totul construcția tradițională a melodiei de Capră și, astfel, se bazează pe un tipar bistrofic AABB, unde, în cadrul rândurilor melodice A, se scandează textul în alternanță cu scurte intervenții instrumentale, iar în cadrul rândurilor B, vorbim despre un interludiu strict instrumental. Ultima apariție a bistroficului este dinamizată atât la nivelul ritmicității scandărilor de text, cât și la nivelul muzical-instrumental. Voi releva schematic structura acestei secțiuni.

Tab. 26: Schema secțiunii de folclor „pur”

Număr de măsuri	8	8	8	8	8	8
Subsecțiune în cadrul structurii bistrofice	AA	BB	AA	BB	A_vA_v	B_vB_v
Instrumentație	Strigături și instrumente alternativ	Moment strict instrumental	Strigături și instrumente alternativ	Moment strict instrumental	Toți	Toți

Repriza dinamizată A_v

Încă din primele măsuri, această secțiune se remarcă prin adăugarea unor elemente noi (alături de cele deja expuse în secțiunea expozitivă) cu rolul de a oferi o notă distinctiv rustică discursului muzical. Elementele acompaniatoare noi sunt inspirate din geamparalele dobrogene, care, datorită structurii lor ritmice de tip Aksak 2+2+3, sunt compatibile cu Capra.



Ex. 77: Variantă adaptată de acompaniament de geamparale[154].

Datorită valorii de sinteză pe care această secțiune o are, am considerat oportună includerea melodiei caprei pe care am adaptat-o noului context în felul următor:



Ex. 78: Tema caprei adaptată reprizei[155].

Printre elementele nou introduse în secțiune, se pot număra modulația de la centrul tonal La către Re, apoi către Fa și revenire înspre La, un lanț de contrapunctări duble și variații asupra motivelor deja expuse și nu în ultimul rând, ruperea predictibilității metrice prin diminuarea lungimii frazei la trei, apoi una și chiar jumătate de măsură, înspre final. Din pricina numeroaselor interferențe

[154] În *Instrumentele muzicale ale poporului romîn* [**4**] la p. 103, Tiberiu Alexandru prezintă o formulă tipică de acompaniament pentru geamparale, care a constituit un model în căutarea unei formule proprii potrivite contextului acestei lucrări.

[155] Capul de notă în formă de x semnifică faptul că acea notă Si este străină de scheletul modului 1:2 care este specific melodiei.

tematice, stilistice, de orchestrație etc., un tabel similar celor dedicate secțiunilor precedente este mult mai dificil de realizat, de aceea mă voi restrânge la aspectul tonal și al împărțirii pe măsuri.

Tab. 27: Schema secțiunii finale

Număr de măsuri	8+8	4+8	4	5x8	3	1	1	½	½	½	½
Centru tonal	La	Re	Fa	La	Do	La	Do	La	Do	La	Do

Coda

În final, după momentul culminant al reprizei, urmează o coda scurtă, cu rolul unei sinteze concluzive a întregii lucrări. Aceasta readuce în prim plan folclorul, combinând structura *giusto* a dansului caprei cu structura *rubato* a baladei și doinei, după care revine jazz-ul, sub forma unei cadențe exuberante, totul într-o notă optimistă.

Spre deosebire de deznodământul tragic al celorlalte două lucrări analizate, aici este vorba despre un final ludic-pozitiv, un *Happy End* care consună cu sentimentul de împlinire pe care îl simte orice doctorand, în momentul finalizării tezei sale…

CUVÂNT DE ÎNCHEIERE

Punctul de plecare al acestei cercetări a fost actul creativ, care, cu timpul, s-a focalizat din ce în ce mai mult asupra parametrului stilistic, iar studiile doctorale nu au făcut altceva decât să îndrepte și gândirea analitică asupra acestuia. Complexitatea subiectului s-a profilat încă de la primele lecturi, când am constatat multitudinea de opinii și temerile multor autori că conceptul de stil este complex, eterogen, multilateral, într-o perpetuă expansiune a semnificațiilor sale etc. În cadrul acestei teze, am încercat să conturez o teorie simplificatoare și uniformizatoare asupra stilului, conformă cu cercetările precedente în domeniu și cu lumea „postmodernă" în care trăim. După mai mulți ani de muncă, sper ca acest demers mixt, științific și artistic, să aducă o contribuție reală procesului înțelegerii fenomenului stilistic și a utilizării lui muzicale.

Se cuvine ca, la final, să adresez câteva cuvinte de mulțumire unor persoane care au sprijinit cercetarea și proiectele componistice de față. În primul rând, mulțumiri domnului prof. univ. dr. Cristian Misievici, îndrumătorul acestei teze de doctorat, de a cărui înțelepciune și infinită răbdare m-am bucurat pe tot parcursul redactării acestor rânduri. Mulțumesc, pe această cale, și domnului prof. univ. dr. Adrian Pop, alături de care am făcut primii pași în cadrul doctoratului, conturând o abordare a subiectului care, într-o anumită măsură, s-a păstrat până acum. O apreciere deosebită o port domnului prof. univ. dr. Cornel Groza, dirijorul Corului Filarmonicii de Stat „Transilvania", care a avut încredere și m-a sprijinit semnificativ în toate proiectele mele componistice. În aceeași măsură, mulțumesc și domnului prof. univ. dr. Ioan Bocșa, conducătorul Ansamblului de muzică tradițională *Icoane*, pentru cooperarea și sfaturile sale. Țin să menționez și câțiva colegi și prieteni, care prin sfaturi, sugestii și corecturi au ridicat nivelul acestei cercetări: Ionică Pop, Șerban Marcu, Cristian Bence-Muk, Lucian Ghișa, Alexandra Făgărășan, Corina Ceclan, Andra Pătraș, Adél Fekete, Julianna Köpeczi, Peter Ujvary. Nu în ultimul rând, mulțumesc și cititorului pentru răbdarea sa și sper ca aceste rânduri să-i fie, într-un fel sau altul, utile.

BIBLIOGRAFIE

[1] ***, *Curs de folclor muzical – partea a II-a – genuri și repertorii – volumul I*, Conservatorul de Muzică „George Dima", Cluj, 1969.

[2] ***, *Dicționar explicativ al limbii române, ediția a II-a revăzută și adăugită*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2009.

[3] ABSIL Frans, *Arranging by Examples; the Practical Guide to Jazz Big-Band Arranging and Voicing Techniques*, 2012.

[4] ALEXANDRU Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1956.

[5] AMZULESCU Alexandru I., *Balade populare romînești – vol. I*, Editura pentru literatură, București, 1964.

[6] BACH Johann Sebastian, *Fünfzehn Synfonien*, în: *Bach-Gesellschaft Ausgabe – band 3 (Clavierwerke)*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1853.

[7] BACH Johann Sebastian, *Johannes-passion*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1975.

[8] BANCIU Gabriel, *Stilistică muzicală, suport de curs – studii universitare de masterat vol. I*, Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, 2012.

[9] BARTÓK Béla, *5th String quartet*, Universal Edition/Boosey & Hawkes Inc., Vienna/ London, 1936/1963.

[10] BARTÓK Béla, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile-nachdrucke, vol. IV, Melodien der Rumänische Colinde*, Editio Musica, Budapest, 1968.

[11] BARTÓK Béla, *Microkozmosz – vol. III*, Editio Musica, Budapest, 1964.

[12] BARTÓK Béla, *Romanian Folk Music – vol. I – Instrumental melodies*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1967.

[13] BARTÓK Béla, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton University Press, 1976.

[14] BEETHOVEN Ludwig van, *Elf Neue Bagatellen op. 119*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1861-90.

[15] BLAGA Lucian, *Trilogia culturii – vol. I – Orizont și stil*, Humanitas, București, 1944.

[16] BOBOC Nicolae, *Motivul premioritic în lumea colindelor*, Editura Facla, Timișoara, 1985.

[17] BOCȘA Ioan, *Colinde românești – vol. I, II*, Fundația culturală Terrarmonia, Cluj-Napoca, 2005.

[18] BOCȘA Ioan, *Muzică vocală tradițională din Sălaj*, Fundația culturală Terrarmonia, Cluj-Napoca, 2009.

[19] BOUËT Jacques, LORTAT-JACOB Bernard, RĂDULESCU Speranța, *Din răsputeri – Glasuri și cetere din Țara Oașului*, Institutul Cultural Român, București, 2006.

[20] BRĂILOIU Constantin, *Opere V*, Editura Muzicală, 1981.

[21] BRĂTULESCU Monica, *Colinda românească*, Editura Minerva, Bucureşti,1981.

[22] BUKOFZER Manfred, *Music in the Baroque Era*, W. W. Norton & Co, New York, 1947.

[23] CĂPLESCU Radu, *Muzicologie și stil*, în revista *Secolul XX*, nr. 3, Editura Uniunii Scriitorilor din R. P. R., București, 1965.

[24] CIOBANU Gheorghe, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, în colecția *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974.

[25] COOK Nicholas, EVERIST Mark, *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999.

[26] COOPER Grosvenor W., MEYER Leonard B., *The Rhythmic Structure of Music*, The University of Chicago Press, 1960

[27] CUNȚANU Dimitrie, *Cîntările funebrale pentru cor de bărbați în patru voci*, W. Krafft, Sibiu, 1903.

[28] DEUTSCH Diana, *The Psychology of Music (third edition)*, Academic Press - Elsevier, London, 2013.

[29] DICKINSON George Sherman, *A Handbook of Style in Music*, Da Capo Press, New York, 1969.

[30] DRĂGOI Sabin Vasile, *303 Colinde cu text și muzică culese și notate de Sabin V. Drăgoi*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1925.

[31] FOCHI Adrian, *Miorița – tipologie, circulație, geneză*, Editura Academiei Române, București, 1964.

[32] FOCȘA Gheorghe, *Spectacolul nunții din Țara Oașului*, Editura Muzeului Sătmărean, Satu-Mare, 1999.

[33] GEORGESCU Corneliu Dan, *Repertoriul pastoral – Semnale de bucium*, Editura Muzicală, București, 1987

[34] GERSHWIN George, *Porgy & Bess*, Gershwin Publishing Corporation, New York, 1935.

[35] GJERDINGEN Robert O., PERROTT David, *Scanning the Dial: The Rapid Recognition of Music Genres*, în Journal of New Music Research, nr. 2, vol. 37, 2008.

[36] HAIDUC Gheorghe, *Folclor și etnografie din Țara Oașului*, Editura Lamura, Negrești-Oaș, 2004

[37] HAPLEA Doina, HAPLEA Ioan, CIUBOTARU Ion H., *Folclor muzical din ținutul Neamțului*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2008.

[38] HAPLEA Doina, HAPLEA Ioan, *Despre stil și semnificațiile lui în etnomuzicologie*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2016.

[39] HAWKINS Jeff, BLAKESLEE Sandra, *On Intelligence: How a New Understanding of the Brain will Lead to the Creation of Truly Intelligent Machines*, Times Books, New York, 2004.

[40] KURZWEIL Raymond, *How to Create a Mind: the Secret of Human Thought Revealed*, Penguin Group, New York, 2012.

[41] LERDAHL Fred, JACKENDOFF Ray, *A Generative Theory of Music*, MIT Press, Cambridge, 1983.

[42] LEVINE Lawrence William, *Jazz and American Culture*, în revista *The Jurnal of American Folklore Society*, vol. 102, nr. 403, 1989.

[43] LEVITIN Daniel J., *This is your Brain on Music – the Science of a Human Obsession*, Dutton (Penguin group), New York, 2006.

[44] LOCHHEAD Judy, AUNER Joseph, *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Routledge, New York, 2002.

[45] LULLY Jean Baptiste, *Le bourgeois gentilhomme*, BNF Gallica, manuscris datat 1690.

[46] LUNGU Nicolae, COSTEA Grigore, CROITORU Ioan, *Gramatica muzicii psaltice – studiu comparativ cu notația liniară*, Editura Partener, Galați, 2007.

[47] LUTOSŁAWSKI Witold, *Livre pour orchestre*, PWM Edition, Kraków, 1969.

[48] MARCU Florin, *Marele dicționar de neologisme*, Saeculum vizual, București, 2000.

[49] MEDAN Virgil, *Cîntece epice*, Centrul Județean de Îndrumare a Creației Populare Cluj, Cluj-Napoca, 1979.

[50] MEYER Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.

[51] MEYER Leonard B., *Style and Music: theory, hystory and ideology*. University of Pennsilvania Press, Philadelphia, 1989.

[52] MILLER Glenn, GARLAND Joe, RAZAF Andy, MANONE Wingy, *In the mood*, 1959, Transcriere: GLASSCOCK Alan.

[53] MOUNTCASTLE Vernon B., *An Organizing Principle for Cerebral Function: the Unit Module and the Distributed System*, în: EDELMAN Gerald M., MOUNTCASTLE Vernon B., *The Mindful Brain: Cortical Organization and the Group-Selective Theory of Higher Brain Function*, MIT Press, Cambridge, 1978.

[54] MOZART Wolfgang Amadeus, *Die Entführung aus dem Serail*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1882.

[55] NARMOUR Eugene, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*, University of Chicago Press, 1990.

[56] NARMOUR Eugene, *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*, University of Chicago Press, 1992.

[57] NICULESCU Ștefan, *Local și global în muzică*, în revista *Muzica*, nr. 4, editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1999.

[58] NICULESCU Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980.

[59] NIJLOVEANU Ion, *Balade populare românești*, Editura Muzicală, București, 1984.

[60] POP Adrian, *Stilistica creației muzicale*, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca.

[61] POPESCU-JUDETZ Eugenia, *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973.

[62] POWELL John S., *Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford University Press, New York, 2000.

[63] PUȘCAȘ Pavel, *Aspecte ale cristalizării stilistice în arta muzicală*, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 1998.

[64] RAHMANINOV Serghei, *Variațiuni pe o temă de Corelli*, Charles Foley, New York, 1931.

[65] ROSEN Charles, *The Classical Style*, W. W. Norton & Co, New York - London, 1998.

[66] SAINT-SAËNS Camille, *Samson et Dalila*, Durand & fills, Paris.

[67] SANDU-DEDIU Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte: despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2010.

[68] SCHOENBERG Arnold, *Style and Idea*, Philosophical library, New York, 1950.

[69] SCHNITTKE Alfred, IVASHKIN Alexander, *A Schnittke Reader*, Indiana University Press, Bloomington, 2002.

[70] SIMIONESCU Ioan, *Colinde și cântece de stea, vol. II*, Editura Aperta, Cluj-Napoca, 1994.

[71] SIMIONESCU Ioan, *Colinde și cântece de stea, vol. III*, Editura Europontic, Cluj-Napoca, 1997.

[72] SIMIONESCU Ioan, *Colinde și cântece de stea, vol. IV*, Editura Nevali, Cluj-Napoca, 2003.

[73] SIMIONESCU Ioan, *Colinde și cântece de stea, vol. V*, Editura Nevali, Cluj-Napoca, 2005.

[74] SLUTZKY Allan, SILVERMAN Chuck, *The Funkmasters: The Great James Brown Rhythm Section 1960-1973*, Warner Bros. Publications, 1997.

[75] STANCU D. D., *Pe deal la Teleormănel - Balade și doine - vol. V*, Editura Muzicală, București, 1990.

[76] STRAUSS Richard, *Salome*, Adolphe Fürstner, Berlin, 1905.

[77] STRAVINSKI Igor, *Petrouchka*, Editura Muzicală de Stat, Moscova, 1962.

[78] SZENIK Ileana, *Folclor Muzical*, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2009-2010.

[79] SZENIK Ileana, BOCȘA Ioan, *Colinda în Transilvania - catalog tipologic muzical vol. I, II*, Editura Qual Media, Cluj-Napoca, 2011.

[80] TIMARU Valentin, *Stilistică muzicală*, Editura Tiparnița, Arad, 2012.

[81] TODUȚĂ Sigismund, *15 Coruri mixte, caietul III*, Editura muzicală, București, 1970.

[82] ȚĂRANU Cornel, *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX)*, Conservatorul de Muzică „George Dima”, Cluj-Napoca, 1981.

[83] VERDI Giuseppe, *Aida*, Recordi, Milan, 1913.

[84] VERDI Giuseppe, *Requiem*, Ernst Eulenburg, Leipzig, 1910.

WEBOGRAFIE

[85] www.brainyquote.com

[86] www.citatepedia.ro

[87] http://www.cns.nyu.edu/~david/courses/perception/lecturenotes/localization/localization.html (Perception Lecture Notes: Auditory Pathways and Sound Localization)

[88] www.goodreads.com

[89] www.intelepciune.ro

[90] http://www.maqamworld.com/maqamat/hijaz.html (Maqam Hijaz Family)

[91] http://what-when-how.com/neuroscience/auditory-and-vestibular-systems-sensory-system-part-2/ (Auditory and Vestibular Systems)

[92] https://en.wikibooks.org/wiki/Sensory_Systems/Auditory_System (Sensory Systems/ Auditory System)

[93] https://en.wikipedia.org/wiki/Ear (Ear)

[94] https://en.wikipedia.org/wiki/Mo_Li_Hua (Mo Li Hua)

[95] https://www.youtube.com/watch?v=1dhTWVMcpC4 (What a Cochlear Implant sounds like)

[96] https://www.youtube.com/watch?v=ahbiJUZMrNM (Flying Faders Neve VX)

INDEX GENERAL AL EXEMPLELOR MUZICALE

INDEX GENERAL AL FIGURILOR

INDEX GENERAL AL TABELELOR

ÎNREGISTRĂRI

LA BULCIUGU MIRELUI

https://www.youtube.com/watch?v=NJHDlSk1pb8 (Filarmonica de Stat „Transilvania”, Cluj-Napoca, 24 februarie 2012)

https://www.youtube.com/watch?v=LKOljHMMoQk (Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, Chișinău, 26 iunie 2013)

NOI UMBLĂM SĂ COLINDĂM…

https://vimeo.com/24768277 (Corul Filarmonicii de Stat „Transilvania”, Cluj-Napoca, 11 decembrie 2010)

https://www.youtube.com/watch?v=tAtSdMSfiUQ (Corul Filarmonicii de stat „Transilvania” , Grupul de muzică tradițională „Icoane”, Cluj-Napoca, 11 decembrie 2014)

THE FUNKY GOAT

https://www.youtube.com/watch?v=8UCpTYfoVjs (Filarmonica de Stat „Transilvania”, Cluj-Napoca, 7 februarie 2014)

SUMMARY

The years that I have spent studying at the „Gheorghe Dima" Music Academy, from 2002 up until the present day, have been decisive for the manner in which I approach music and the way I compose. Due to the teaching method used there, I have been in direct contact with the concept of style which, as time passed, began to increasingly fascinate me.

An essential step in this regard is represented by my graduation piece *La bulciugu mirelui; meditation on a folk tale from Țara Oașului*, that has consolidated the „stylocentric" compositional method which I continue to use. For the most suggestive musical rendition of the two cultural spaces present within the piece (the *Țara Oașului* region of Romania and Turkey/Ottoman Empire), I considered it to be auspicious to portray them in their purest stylistic form, creating a strong contrast between the two distinct musical worlds (Romanian folk music and Turkish folk music/Ottoman classical music). The programmatic context of the piece allows for the addition of other influences, apart from the two that have already been mentioned (such as byzantine religious music and contemporary music), which greatly enhance the existing stylistic pallet of this piece. The next compositional steps were *Noi umblăm să colindăm…* and *The Funky Goat*, which, again, bring folk music in the spotlight, but this time in conjunction with jazz and European classical music.

Being more than a simple statement of my compositional method and the analysis of the pieces that resulted from it, the thesis tries to tackle some of the most intricate aspects of style (both concept and notion), and to clarify it, a section without which the study would be undoubtedly incomplete. Thus, before the self-analytical section, I inserted an ***explanatory-theoretical section*** ("Secțiunea explicativ-teoretică") to approach various generalities and my own view on style.

The first chapter, ***about style*** ("Despre stil"), begins with the presentation of several different ***definitions and understandings*** ("Definiții și accepțiuni") of the term, with the purpose of pointing out its complexity and the large variation of meaning from the standpoint of numerous illustrious luminaries from the world of classical music (Romanian: Adrian Pop, Valentin Timaru, Doina and Ioan Haplea, Gabriel Banciu, Pavel Pușcaș, Cornel Țăranu, Valentina Sandu-Dediu, and international: Arnold Schoenberg, Leonard B. Meyer and others), but also in other fields of activity (literature, philosophy, fashion etc.).

The following subchapter presents ***my own view*** ("O viziune proprie") on style from a convergent, unifying perspective. In spite of the multitude of opinions expressed earlier, I believe that there is ***a constant aspect*** ("Un aspect invariabil") within the chaos of apparently divergent meanings, the fact that style is always closely related to the idea of hierarchical structure built on a categorical-comparative criteria. For example, let us think about the fact Mozart's musical style, although unique, has numerous points in common with the style of Haydn, and with the styles of many other composers of the era (Stamitz, von Dittersdorf, Salieri, Boccherini, Clementi and others). Because of these similarities it has been possible to group all the musical pieces created in that period into a single macro-category called "Classicism". In the same manner were the categories of "Renascence",

"Baroque", "Romanticism", "Post-romanticism", "Verismo", "Impressionism", "Expressionism", "Atonalism", "Neoclassicism" etc., created. Moreover, we can step out of the world of Western European classical music and find the same type of hierarchical orderings in Jazz (Ragtime, Blues, Dixieland, Swing, Bebop, Cool, Free jazz etc.), Rock (Rock'n'roll, Garage, Psychedelic, Progressive, Punk, Gothic, etc.), traditional folk music (world music: Romanian, Hungarian, Serbian, Austrian, Greek, Armenian, Chinese, etc., frequently with distinct subcategories: Transylvania, Maramureș, Banat, Oltenia, Moldavia, Dobrogea, etc.), sacred music (of all the religious cults: Orthodox, Catholic, Protestant, Muslim, Jewish, Hindu, Budist, etc.), and so on. In support of this hypothesis, I quoted numerous scientific papers that approached the topic from an interdisciplinary standpoint within the fields of musical psychology and artificial intelligence.

Next, I headed ***toward a definition*** ("Către o definiție"), the starting point of which was science. The challenge of this approach is the fact that the currently available scientific information is yet insufficient to build a comprehensive overview on the phenomenon of music, and implicitly, style. That being said, I tried to contextualize the known data about auditory perception, hoping that light will be shed on this complex issue in the near future. Relying on several quotes from the fields of medical science and artificial intelligence, in tandem with those being stated in the previous segment, I stated that "style is classification, hierarchy, model, pattern", subsequently, I narrowed down the area of reference saying that "style is man" and lastly, "style is art". At the end of this scientific journey, I formulated a definition, which attempted to encompass all previous ideas, namely that:

> ” Style is a direct consequence of the comparative function inherent to our minds and represents that set of characteristic traits regarding an artistic creation/activity based on which the process of their classification/hierarchical ordering happens. ”

Lastly in this first chapter, I tried to clarify my own view on style using an ***explanatory analogy*** ("Analogie explicativă") by comparing music to the related field of sound engineering, as well as emphasizing some similarities with Lucian Blaga's theory of "the stylistic matrix" from *Orizont și stil* (*Horizon and style*).

Continuing the previous analogy, the second chapter, ***Style as a parameter*** ("Stilul ca parametru"), begins by describing the logical path that led me eventually ***toward a "stylocentric" method of composing*** ("Către o strategie componistică stilocentrică"). I am not the discoverer of this strategy, rather, I simply follow the lead outlined by many great composers of western classical music.

If one approaches this musical category from a historical perspective, one can notice an increasingly prevalent tendency of individualization and stylistic fragmentation as time passes. If in the past there were some common artistic paths shared by many composers, today, the idea of a collective style is much less representative. With the gradual stylistic divergence of classical music, the concept of style received increasing analytical attention from composers and musicologists, which representing important ***preliminary research*** ("Demersuri teoretice premergătoare") for my thesis. One of the most important papers in this respect is Alfred Schnittke's *Polystylistic Tendencies in Modern Music*, where the author tried to uncover the rules and principles of using many styles within a single piece, enumerating examples from the works of his contemporaries, constructing a whole theory of what he calls "the polystylistic method".

In order to illustrate the arguments defending the ideas discussed up until this point, I introduce several ***relevant musical examples*** (“Exemple muzicale relevante”). Within an entire subchapter, I presented numerous cases of stylistic plurality hidden under the appearance of homogeneity. An interesting situation is found in the dance ***suite*** (“Suita”) of the Baroque era. Although ordinarily there is no meaningful stylistic difference between the pieces constituting the suite, one cannot ignore the fact that they each originated from a different country (*Allemande* – Germany, *Courante* – France, *Sarabande* – Spain, *Gigue* – England, *Polonaise* – Poland etc.). Johann Sebastian Bach wrote English, French and German suites (or partitas), suggesting that there are stylistic differences between them. Certain **reverential *compositions*** (“Compoziții omagiale”) merge the styles of two composers – the one that creates a piece in order to pay homage to another, and the other, who is thus honored. The category ***Variations on a different composer’s theme*** (“Variațiuni pe temele altor autori”) is similar to the one before, where I tried to detect some characteristic traits of a composer’s style from a comparative standpoint. The ***operas with extraeuropean, exotic content*** (“Operele cu tematică exotică, extraeuropeană”) hold within rich stylistic interferences due to the underlying stories that are meant to be accompanied by music. Here I briefly examined Lully’s *Le bourgeois gentilhomme*, Mozart’s *Die Entführung aus dem Serail*, Verdi’s *Aida*, Saint-Saëns *Samson et Dalila*, Strauss *Salome*, Puccini’s *Madama Butterfly* and *Turandot* etc. In the realm of classical music, in time, many motifs, themes, harmonies, rhythms, have acquired a special meaning. These were inserted into various pieces with the function of homage, description, allusion etc., giving rise to ***musical simbols and quotes*** (“Simboluri și citate muzicale”) frequently involving the juxtaposition of various styles from different historical periods or national-geographical spaces. In the context of the 19th century’s national movements, a strong connection has been created between ***classical music and folk music*** (“Muzica cultă și folclor”). ***Style as a determinant of musical form*** (“Stilul ca factor determinant al formei”) presents situations where the entire structure of a piece is conditioned by style. There are many cases where an artist manifests his/her appreciation toward another artist or an artistic movement through ***stylistic reinterpretations*** (“Reinterpretări stilistice”), meaning that the source of inspiration remains structurally intact, but it uses a different stylistic expression. At the end of this chapter, I mentioned several ***complex uses of style*** (“Utilizări complexe ale parametrului stilistic”) that have implied a deep understanding of this concepts long before today’s endeavors.

In ***conclusion***, if music history had bit by bit generated - through the voice of all of its composers - the current post-modern world, it is our scientific duty to acknowledge it, to analyze it, to understand it and then, why not, “tame” it and use it to our own advantage. The Pandora’s box of style has already been opened and there is no turning back.

The second part of the thesis is the ***applicative-analytical section*** (“Secțiunea aplicativ-analitică”). Here I analyze the 3 pieces mentioned: ***La bulciugu mirelui***, ***Noi umblăm să colindăm…*** and ***The Funky Goat***, in chronological order, emphasizing their most salient stylistic traits and the way in which all the details discussed in the theoretical section are applied from an artistic viewpoint. The first step is always a general presentation ***concerning the piece*** (“Despre lucrare”): the date of composition, context, the central idea, its starting point, an overview, staging etc. Then, I presented some ***aesthetic premises*** (“Premise estetice”) that had an important role in the conception of the works. Due to the fact that each one of them is inspired by Romanian folk traditions and are based on a “libretto”, I considered it useful to detail the process of their creation within the chapters concerning ***text analysis*** (“Analiza textului”). The most significant component of this section is, of

course, the segment of musical analysis ("Analiza muzicală"), especially the subsection ***Form and style*** ("Formă și stil"), where my artistic conception and the manner in which I apply it emerges clearly. After many years of work, I hope that this mixed project, both scientific and artistic, will bring a noted contribution to our quest in understanding the phenomenon of style and the way in which style can be used.

PRESA UNIVERSITARĂ
ISBN: 978-606-37-0757-5